RICARDO G.CURCI

NELL'OMBRA DEL PENSIERO

Quattro modi per insegnare la letteratura

Renato Giaccaglia, professore

Walter Iannelli, Lucidità critica

Alberto Ramponelli, Intelligenza affettiva

Andrés Curci, lirismo puro

Sono tutti lì.

Parole, parole, parole…,

giocoleria, pipistrelli

teschi oscuri.

RICARDO GUIRALDES

PROLOGO

I

Il bisogno di parlare e commentare gli autori e la letteratura in generale cresce man mano che la lettura si alterna alla scrittura, che in realtà avvengono simultaneamente, alimentandosi a vicenda. Utilizzando un modello e un parametro. Si scrive il tipo di letteratura che ci piace leggere, sia per il tema che per lo stile, ma ci sono anche quelle letture che ci piace esplorare e anche criticare. Il piacere non sta solo nel leggere ciò che ci piace, ma nello scoprire gli errori degli stessi autori che ammiriamo. Perché arriva un momento, nel processo di apprendimento letterario, in cui ognuno si rende conto che non c'è la delusione a far scemare l'ammirazione, ma piuttosto la tacita accettazione che ogni scrittore non è altro che un uomo che a volte vede più degli altri uomini, per questo scrive, ma molte volte vede anche meno di loro.

Questo, dunque, fa parte della scrittura, così come odio e amore formano la stessa cornice nella narrativa e nella poesia, nella saggistica e nella drammaturgia, anche e soprattutto nell'antropologia o nelle scienze umanistiche. Voglio dire che il tema della letteratura è tanto vario e ambivalente quanto le risorse di cui gli scrittori hanno a disposizione per svilupparlo. Gli strumenti non sono altro che tecniche, e il talento è effimero e mutevole nel suo comportamento quanto l'essere vivente più debole che si possa immaginare. Il momento della scrittura rappresenta un legame fortissimo nel processo creativo, un legame che nulla potrà spezzare ormai quando è stato realizzato con la massima arte. Come catturare nuovamente quel momento, nessuno lo sa dire con certezza. Ci sono scrittori professionisti, ci sono scrittori che scrivono per il mercato, ci sono scrittori che scrivono esclusivamente per se stessi, e in tutte queste varianti ci sono scrittori buoni, cattivi e mediocri. Il risultato è una buona o una cattiva letteratura.

Un grande scrittore e un grande insegnante mi hanno insegnato molto presto che esistono solo due categorie: la buona o la cattiva letteratura. È questione di tempo e di principi distinguere sia per imparare a scrivere correttamente, con abilità e con anima. Lo stile è questione di tempo e pratica, ma soprattutto di talento. Puoi imparare a scrivere e persino ottenere un certo stile che somiglia a quello di molti altri, ma la vera distinzione è nella prima frase di qualsiasi racconto, romanzo o poesia. Quell'intonazione che ci dice che conosciamo l'autore, che ci permette addirittura di entrare in un mondo particolare creato da un clima, da una musica di linguaggio, da un saper dire le cose che definiscono personaggi e situazioni con tante o poche parole, ma in un modo che penetra nell'intellettualità del lettore fino ad arrivare al suo cuore. Una poesia concettuale può commuoverci tanto quanto una prosa piena di musica ed emozione. Il crudo e il freddo possono mobilitare i nostri sentimenti tanto quanto la pagina di un'epopea nostalgica e romantica.

L’Odissea di Omero, Absalom Absalom di William Faulkner, una qualsiasi poesia di Alberto Girri, un romanzo di Eduardo Mallea o David Copperfield di Charles Dickens, per citare alcuni esempi per me paradigmatici, hanno in comune la qualità e la bravura, l’efficacia e la sincerità, l'intensa profondità di una ricerca fruttuosa, che ha trovato una vena d'oro nell'emozione umana, utilizzando una tecnica maturata con errori e trionfi in ogni pagina che li ha pubblicati. preceduto nel tempo. Se parliamo di fantascienza, ad esempio, è difficile creare l'atmosfera credibile che la speculazione scientifica richiede, e non sembra una risorsa valida saturare il lettore di dati scientifici per spiegare o scusare l'inefficacia dell'autore nel creare la sua storia. . Penso che lo scenario futuristico sia solo un altro scenario per raccontare una storia di uomini e donne, con tutto ciò che implicano, ovviamente, conflitti, sentimenti, psiche e relazioni interpersonali. La morte e e la vita, il mistero del perché siamo a questo mondo, sono sempre le stesse questioni non ancora risolte. Ecco perché mi piace la letteratura di Ray Bradbury e James Ballard, anche quella di Roger Zelazny e Brian Aldiss con il loro immaginario esagerato che non esclude la poesia. Perché il linguaggio è l'unica cosa che avvalora un autore, finalmente. Diamo un'occhiata a Juan Carlos Onetti, ad esempio, dove il linguaggio approfondisce laddove la storia sembra troppo fluida per essere reale.

Ci sono scuole filosofiche che si fondano sull'interazione dell'uomo con la natura come base fondamentale, e non si tratta di un rapporto conflittuale ma quasi di comunione e complicità. Curiosità per la conoscenza, caratteristiche insolite di resistenza a determinati elementi dell'ambiente, temperamento strano e isolato sono le caratteristiche principali di un buon personaggio letterario.

II

È interessante come la conoscenza possa portare a un sentimento di onnipotenza. Creare la vita è una tentazione troppo attraente per essere evitata, ma i risultati sono sempre parziali, incompleti. E l'incompletezza in natura è legata alla mostruosità. Il tema di un racconto classico, come le molteplici varianti del mito di Prometeo, più ispirato in realtà al personaggio di Mary Shelley, sono rappresentativi delle preoccupazioni che ispiravano la letteratura in generale: l'impossibilità concreta di andare oltre ciò che ci mostra il anatomia. Il grande tema continuamente ripetuto è la ricerca della prova, non solo dell'esistenza della vita dopo la morte, ma che ciò che è stato vissuto e visto possa mai essere nuovamente sperimentato. Recuperare il passato, l'infanzia come luogo in cui si è stati migliori e meno colpevoli.

Non sempre la conoscenza porta con sé maggiore saggezza, perché a volte ci precipita nell'isolamento, e ci rende così scettici che recuperare sensibilità verso chi ci circonda è un lavoro che può diventare impossibile. È allora che l'autore deve creare situazioni di luogo e di tempo, fatti referenziali come elementi evocativi e nostalgici, non necessariamente orientati alla trama, ma che invariabilmente conducono all'emotività.

Circondati da persone che i personaggi non conoscono, un'aura di stranezza sembra circondarli, accresciuta dal senso di colpa che nasce poi, cominciano a credere che esso possa manifestarsi organicamente. Quando si tratta di questo tipo di personaggi, il punto di vista può essere uno solo, ma si alterna con altri punti di vista simultanei che arricchiscono la comprensione della trama, e diverso è il tempo in cui ognuno trascorre. Entrambe le narrazioni convergono nello stesso momento e nella stessa situazione, così come gli indizi offerti con riluttanza nel testo.

Quando si tratta di narrazioni fantastiche, siamo infastiditi dalle descrizioni eccessive e dalla solita retorica a cui questo tipo di storie può portare se il ritmo e il tono non sono controllati. Il tutto con l'unico scopo che il mistero accennato ottenga il suo effetto nella rivelazione finale.

Penso che non esista storia fantastica che resista alla prova del tempo se non ha alla base il fattore umano, cioè; l'imprevedibilità dei pensieri e dei cuori degli uomini. Un automa, ad esempio, potrebbe non essere creato a causa dell'amore o per prolungare la vita, ma a causa dell'odio e per accelerare la fine della vita di qualcuno che una volta amavamo, e tra le tante risorse da utilizzare, il Primo- la voce di una persona può conferire ambiguità a una narrazione che pretende di essere basata su eventi reali, dando cioè un tono apocrifo a una storia.

A volte un clima, una persona incontrata, un evento che ci ha colpito, concorrono a guidare la creazione di un testo letterario, eppure nessuno di questi fattori influenza completamente o sopravvive come tale, nemmeno nei suoi minimi frammenti. Si mescola con gli altri e metamorfosi. Un nome e alcune caratteristiche di questa persona reale, l'ambiente urbano e il suo opprimente senso di fallimento, il degrado causato dalle malattie croniche: tutto questo confluisce nel carattere e nel clima, che a loro volta si alimentano a vicenda. Il risultato dovrebbe essere il tentativo di catturare le sensazioni e la frustrazione che deriva dall'impossibilità di conoscere veramente qualcuno, tutto ciò che ci nasconde e il risentimento che crea in noi. Il tema della lotta contro una malattia, la dicotomia anima-corpo, sebbene appena delineata, cresce con i personaggi e richiede all'autore di spiegare maggiormente la sua storia, forse anche indirettamente, attraverso altri personaggi o ruoli trovati.

Le caratteristiche psico e socio-patologiche dei personaggi, uomini o donne con un certo disadattamento all'ambiente, possono basarsi in parte su un'alterazione psichica congenita o acquisita, che offre una tendenza alla violenza, o almeno alla dissociazione. con la società in cui vivono. Questo

viaggio di andata e ritorno di colpa e aggressività, di incomprensioni e dolore, genera una forza che a un certo momento deve essere liberata. Naturalmente l’intento non è quello di creare storie cliniche o relazioni mediche, ma di catturare in letteratura profili di uomini e donne che si muovono in una particolare situazione e circostanza.

Le grandi opere parlano di colpa e di responsabilità, e ci si pone la seguente domanda: se non c'è memoria dell'atto criminale, c'è colpa? La memoria, quindi, è l'asse principale che spinge i protagonisti a giocare un gioco crudele ma non meno vero e inevitabile di qualsiasi altro fattore su cui l'essere umano non ha alcun controllo. La mente e il tempo sembrano cospirare per aggredire la volontà e la coscienza dell'uomo, per sprofondarlo sotto la superficie, che non è altro che una fragile apparenza di tranquillità o di benessere. La colpa, poi, è un altro tema principale della letteratura, frutto di meditazioni sulla responsabilità sociale e sulla propria, quali sono i limiti di entrambe, quelli che la società impone e quelli che uno impone a se stesso. Il senso di colpa è innato nell'essere umano, il danno causato, anche se deriva da circostanze e non direttamente dalle proprie azioni, esercita il suo peso sulla coscienza. La logica spiega, ma non allevia il peso. Solo il tempo ha la virtù di alleviare e addirittura cancellare quella sensazione. L'ambiente e le ambientazioni devono avere un rapporto così intimo che senza di essi la sensazione essenziale non potrebbe mai essere trasmessa al lettore.

Un altro tema ricorrente nella letteratura è quello dell’associazione tra crimine e solitudine. Esseri diversi che si sentono relegati, a volte hanno bisogno di sottomettere l'altro al proprio potere, e poiché non era data l'impossibilità di creare dal nulla esseri uguali alla nostra stessa ignominia, abbiamo deciso di distruggere. Parla di un crimine e di solitudine, di dolore estremo e di rabbia. Qui la colpa non ha più posto, non partecipa, ha solo un rapporto con la condizione umana in generale e con ciò che essa è capace di ospitare e produrre.

Il crudele e il contorto, anche il morboso, dovrebbero sempre essere attenuati per costituire una buona letteratura. L'importante, credo, non è ricorrere all'effetto ma fare appello all'emotività del lettore: l'emotivo deve emergere dalle parole, dalla frase, da quanto appena detto nel modo corretto. Shock senza provocare dolore fisico ma piuttosto angoscia esistenziale in comunione con ciò che prova il personaggio. In questo modo, lui e il lettore, e l'autore e il personaggio, formano un triangolo di associazioni che riflette solo la loro origine comune. La letteratura, come tutta l'arte, ha poi il compito di rifletterlo, esaltarlo, creando, quando lo fanno i meriti di chi scrive, un'opera che meriti di emozionare e resistere allo scorrere del tempo.

Trovo interessante utilizzare un essere mitologico - e qui parlo di mito come sinonimo di simbolo, così come nel senso studiato da Cesare Pavese nel suo lucido saggio - e confrontarlo con l'ambiente realistico in cui è solitamente rappresentato . Lo strano e il fantastico sono coerenti con l'ambiente ostile e

allo stesso tempo pacifico della campagna o della giungla, come nei racconti di Horacio Quiroga, l'oscurità della notte confrontata con l'abissale chiarezza del giorno. Il lavoro psicologico è fondamentale per dare ambiguità a una storia, affinché il fantastico non sia forzato o arbitrario. Il fattore alternativo è necessario, quindi, per una psiche apparentemente squilibrata, che vede attorno a sé forme strane e mostri distruttivi. La morte ha forme diverse, si presenta, per ciascuno, in modo diverso, anche con forme specifiche, non solo modalità. Per un personaggio come questo, infine, la lotta è una sconfitta gridata a gran voce fin dall'inizio. Il suo squilibrio procede di pari passo con il deterioramento fisico e l'abbandono di sé, entrambi rappresentati da quell'ultima ossessione, quella di uccidere il mostro che lo spoglia di tutti i suoi averi, fino a togliergli definitivamente la vita. La visione speranzosa che l'autore decide infine di donargli non è un risarcimento delle sofferenze o dei rimpianti della vita, ma piuttosto un elemento in più della morte, che, come abbiamo già detto, prende forma concreta, una risorsa letteraria che mira identificare il lettore con qualcosa di concreto.

La letteratura, più specificamente la narrativa, sarà efficace solo quando ci saranno personaggi, situazioni, quando verrà raccontata una storia specifica. Possono esserci molte divagazioni sulla morte, molte teorie filosofiche, ma una riga efficace è più che sufficiente per provocare nel lettore un brivido, una lacrima o anche un accenno di dolore. Un finale aperto e ambiguo può consentire varie interpretazioni, ma, secondo Borges, non consente nessun altro finale possibile.

III

La seguente raccolta di recensioni, commenti e note è una selezione arbitraria che è emersa come ne Ho bisogno di parlare e dire quello che penso sugli autori discussi. La selezione e l'ordine in cui sono disposti sono arbitrari e non seguono alcun criterio diverso dal gusto personale e dal caso, o dal determinismo, nelle letture. Ho spesso sperimentato quelle cosiddette coincidenze, o causalità, dove fattori cabalistici come le date erano legami che univano autori e letture successive. Quindi, più che stranezza o preoccupazione, provavo una sorta di tranquilla soddisfazione, nel sapere che un ordine certo, e sconosciuto, veniva rispettato e lentamente scoperto. Sarebbe interessante se il lettore facesse il proprio ordine di lettura, il proprio cammino intimo, senza logica né congruenza, se non quella delle affinità elettive, facendo la propria passeggiata sentimentale, per chiarire

finalmente che il motivo del titolo del libro è À The ombre of giovani ragazze in fiori.

Mancano molti autori, ovviamente, la stragrande maggioranza di quelli che ho letto, soprattutto quelli che mi hanno maggiormente influenzato come scrittore e lettore. Ma l'obiettivo di questo libro non era quello, dal momento che quella realtà, quella di parlare e commentare libri letti tanto tempo fa, è stata accettata come chi accetta che non si possa tornare indietro con la memoria senza subire un amaro fallimento. Ciò che eravamo quando li leggevamo determinava il nostro apprezzamento, e rileggere quei testi non sarebbe più stato lo stesso. Se ci fosse tempo..., penso spesso tra me, come chi sospira di fronte all'enormità dei testi che deve ancora leggere.

Vivere o leggere, ci si chiede. Arte o vita. Non è mia intenzione delucidare questo argomento, ma metterlo ancora una volta sulla pagina scritta, e ogni volta che viene posta questa domanda, si è più vicini alla risposta.

Leggere è vivere, credo. Soprattutto, impariamo a vivere quando leggiamo. Non sto parlando della vita pratica, anche se la lettura si estende anche a questo piano in innumerevoli casi, ma di imparare a vivere come esseri umani che scoprono se stessi giorno dopo giorno. Guardarsi allo specchio è qualcosa di ingannevole, guardarsi allo specchio di un personaggio letterario è, molte volte e quasi sempre, nelle mani di un buon autore, guardare noi stessi. Come spiegare altrimenti le lacrime che ci arrivano leggendo, il nodo alla gola e il lento recupero delle forze che ci fa stare a lungo con il libro tra le mani, chiuso sull'ultima pagina scritta. Un mondo in cui siamo stati, persone che abbiamo conosciuto e, forse, amato più di chi ci stava accanto. Questa è la realtà dei sogni e la fantasia della realtà.

L'arte non è la torre d'avorio che proclamano gli spiriti pratici e scettici, non è l'effimero divertimento estivo in riva al mare. L'arte è il modo in cui qualcuno vede il mondo e lo trasmette a ciascuno dei suoi coetanei nel modo più fedele possibile, fedele alla propria visione, ovviamente, fedele alla propria verità, che molto probabilmente non è la verità di tanti altri. Ma questa è la virtù principale, forse l’unica e la più eccellente dell’arte. Creare mondi visti attraverso gli occhi particolari di un singolo uomo o donna, un unico mondo che si aggrega e convive, che lotta e sopravvive, che non permette l'esistenza degli altri mentre il libro è aperto, ma che continua ad esistere nella memoria emotiva. del lettore una volta che il libro è stato chiuso.

Quando apri un libro, un mondo, che ti piaccia o no, comincia a funzionare. Anche lì chiuso resta, anche distrutto, quel mondo mai immaginato. Esiste nelle molteplici memorie degli esseri umani.

Quella meraviglia si chiama letteratura, e non viene da Dio, ma dall’uomo.

COME UN VINO FRANCESE MESSO IN CANTINA

“Les livres ne changent pas immédiatement le cours des chooses, mais ils le changent dans un temps donné.”

Honoré de Balzac

Honoré de Balzac

Cugina Bette (1846)

Balzac ha uno stile che si basa su alcune caratteristiche costanti nei suoi romanzi. Sono loro che gli conferiscono quel carattere peculiare, indefinibile ed etereo come l'acqua che ci sfugge dalle mani quando la beviamo da un ruscello. Balzac è naturalista o intimista, è realista o fantasista, è un grande scrittore o un grande imitatore? Penso che riunisca tutte queste qualità e ne accetti molte di più, perché è quasi un camaleonte, un doppiatore. Il suo tono è sempre simile, ma le risorse che utilizza sono così sottili che il lettore si rende conto a malapena, il lettore attento e studioso ovviamente, del modo in cui l'autore ci presenta non ai personaggi ma alla nostra mente e al nostro corpo caratteri. Il suo modo di raccontare ha le seguenti costanti: 1) Uno stile apparentemente semplice, contemplante certi luoghi comuni, certa retorica tipica dell'epoca, ma la cui fluidità è continua, travolgente, cinematografica come poteva essere Hemingway. 2)Discussione idee filosofiche, sociali e umane di bellezza poetica e una concezione cruda, patetica e allo stesso tempo comprensiva della natura umana. 3) Una rottura con la struttura convenzionale del romanzo, incorporando salti improvvisi nel tempo narrativo, nei punti di vista e nella struttura dell'argomentazione (vedi, ad esempio, ne La donna di trent'anni, come l'autore è al suo proprio testimone di carattere e i personaggi vanno a teatro per vedere uno spettacolo che ha paralleli con il loro dramma). 4) C'è, soprattutto e soprattutto queste qualità, una solidità argomentativa indistruttibile.

Se applichiamo questi punti al romanzo in questione, vediamo come la cugina Bette raggiunge livelli molto alti all'interno del romanzo. Fin dall'inizio vediamo che questo romanzo non è solo una piccola parte del mondo rappresentato nella Commedia Umana, ma è anche una delle due parti di un dittico intitolato I parenti poveri. Pertanto, tutto ciò che contiene è parte di qualcosa di più grande, dove i legami sono inesauribili, dove le ragioni e le relazioni non si esauriscono e non si esauriscono unicamente in ciò che l'autore ha inventato, ma lascia piuttosto che ciascuno di noi, i vostri lettori, faccia associazioni che la nostra immaginazione è capace di creare. Ricreeremo proprio come ricreiamo quotidianamente il mondo. Siamo personaggi ma siamo anche divinità del nostro piccolo mondo, che a sua volta è parte di uno più grande. Quindi ognuno di noi può essere la cugina Bette, quella zitella risentita e amareggiata la cui vendetta percorre l'intera lunghezza di un romanzo di 500 pagine. A volte in primo piano, altre volte in agguato su piani secondari, ma sempre responsabili del dramma che colpisce la famiglia Hulot. Siamo anche il barone Hulot, un donnaiolo incallito, un uomo attraente la cui ossessione manca di grazia per assumere sfumature di tragedia. Siamo la baronessa Adelina, stolida fortezza di virtù, alla quale Balzac ha saputo togliere ogni atteggiamento di pietà gratuita per infliggere un atteggiamento di supremo sacrificio e di enorme tolleranza. Siamo Madame Marneffe, la brillante opportunista che approfitta dell'amore di quattro uomini e li inganna facendogli credere che il bambino che aspetta sia suo. I personaggi crescono nel corso del romanzo. Hulot invecchia e si degrada fisicamente e moralmente, Adelina cresce moralmente, la signora Marneffe diventa un mostro di grande bellezza, che alla fine si perderà anche lui in un'appropriata allegoria balzaciana. La cugina Bette si trasforma da semplice zitella triste e solitaria in una vendicatrice il cui odio sembra irradiarsi dentro di lei. Il frammento del romanzo in cui Balzac descrive il cambiamento di Bette dopo il sodalizio con Valeria Marneffe è uno dei più precisi e sconvolgenti dal punto di vista della concezione dell'uomo e della donna: "...quella specie di monaca sanguinaria, incorniciata ad arte fasce fitte su quel viso asciutto, olivastro in cui brillavano occhi neri che si intonavano ai capelli e facevano risaltare quella figura inflessibile. Lisbeth, come una vergine di Cranach o di Van Eyck, o una vergine bizantina uscita direttamente dalla tela... Era un blocco di granito, basalto o porfido che camminava." Infine Bette dice di se stessa: "Ho iniziato la mia vita come una capra affamata e l'ho finita come una leonessa".

Il finale riserva uno di quei sottili colpi di scena alla Balzac. La fine sembra incombere e innescarsi continuamente, più volte. Ci sono diversi finali uno dopo l'altro all'interno di questa complessa trama. Quando i cattivi sembrano aver pagato per la loro colpa, si riprende la trama per recuperare il barone perduto, e quando sembra che tutto finirà bene per questa famiglia, ancora una volta il dramma non fa altro che confermare il suo ragionamento indistruttibile, la sua logica implacabile. La cugina Bette morirà, avendo goduto solo in parte della sua vendetta. Morirà insoddisfatta e risentita, come ha vissuto tutta la sua vita, ma il grande paradosso è che il ricordo che tutti conserveranno di lei sarà quello di stolida virtù e lealtà, una

maschera che lei ha saputo cucirle a dovere sul volto, anche nella morte, per consolidare i suoi piani di distruzione. C'è anche una trama secondaria nel finale, dove la vecchia Madame Nourrisson è lo strumento che Hulot Jr. usa per contrastare i piani di Valeria Merneffe. Il veleno dei tropici e questa donna sembrano costituire un'associazione indiretta, legata attraverso i vari piani su cui si muove ciascuno dei personaggi, ma nulla di ciò esclude la logica realistica degli eventi. È un pizzico che arricchisce l'enorme proporzione di pietre preziose che arricchiscono questo romanzo. Ci sono rubini e smeraldi, c'è oro e argento, ma c'è anche la consistenza morbida del marmo e la crudezza del granito e del basalto. È un romanzo che non lascia cadere in nessun momento l'attenzione del lettore. 500 pagine di maestria. 500 pagine di un mondo di più di 170 anni fa, che sembrano scritte proprio oggi.

La casa del gatto che gioca con i pelota (1830) La vendetta (1830) Gobseck (1830) Il ballo di Sceaux (1830) Il colonnello Chabert (1832 La Borsa (1832)

Queste storie sono state scritte all'età di 31 e 33 anni. Considerando il suo precedente romanzo lungo (I Chuanes), Balzac sembra aver trovato la maturità stilistica prima nel racconto breve. Gli sarebbe bastato solo un anno in più per dimostrare i suoi successi anche nel lungo romanzo nel 1833 con Eugénie Grandet e nel 1834 con Papa Goriot. Le storie di cui ora discutiamo sono capolavori nel loro stile e contengono tutta l'abilità narrativa, la forza critica e la maturità nello sguardo del Balzac adulto. La casa del gatto che gioca a palla è un testo che sorprende ancora i lettori di oggi. Sia nell'argomento trattato che nel modo strutturale di affrontare i suoi romanzi, Balzac era quasi un camaleonte. Probabilmente ha sperimentato, aprendo così la strada al romanzo moderno. Questo racconto si apre con la descrizione dettagliata di una strada, cosa non insolita, ma la descrizione di questa strada e dell'attività in questione rende il luogo il primo protagonista, accentuato da quella particolarità che viene presentata nel titolo. È un negozio dove l'insegna raffigura un gatto che gioca a palla, e il lettore viene coinvolto in quel piccolo mistero urbano finché non lo scopre poco a poco. Tanto che i veri protagonisti della storia sembrano all'inizio quasi secondari, semplici attori che vincono la storia trascinandola, prendendola di pari passo con i loro dialoghi e svelandola poco a poco. Non è altro che la storia di un negoziante che deve lasciare la sua buona volontà a qualcuno competente, e il suo migliore impiegato non è adatto a sposare la figlia ed entrare a far parte della famiglia, almeno secondo lui. Questa è la storia, un'altra delle ambizioni quotidiane della Parigi del XIX secolo di farsi un nome e un futuro. Ma trama di piccole meschinità e crudeltà che non sono altro che il semplice fatto di sopravvivere in una società dove il denaro è tutto e i piccolo borghesi hanno bisogno del loro negozio come dell'aria che respirano. Per

questo sacrificheranno tutto, anche la famiglia. Solo a volte i sentimenti coincidono con i benefici economici. Nel Ballo di Sceaux ci troviamo nell'aristocrazia e in un'altra lotta simile, ma questa volta per ottenere un buon matrimonio per le figlie da marito. Gobseck dipinge un quadro accurato e terribile di un usuraio che farà sempre profitti, non importa quanto coloro che si rivolgono a lui credano di poterne trarre vantaggio. Il modo in cui Balzac descrive questi personaggi avari è magistrale, come fa anche con Elías Magus in altri romanzi, i quali, dopo un'apparente povertà e un'enorme trascuratezza personale nell'aspetto e nell'igiene, possiedono un'estrema ricchezza di cui si servono al solo scopo di prestare a interessi sproporzionati che i loro clienti finiscono sempre per accettare, e questo è il piacere di tutta la questione: avere potere su di loro è più importante dell'onore, della ricchezza e del prestigio nella società: il potere di sprofondarli nel fondo della società non appena diventano imprudenti. La vendetta è un testo più legato allo stile romantico, ma la sua forza sta nella brevità. Una ragazza ricca si innamora di un soldato fuorilegge, che si scopre essere un membro di una famiglia che ha ucciso una parte della sua. La coppia, ignara di questa rissa, si scontra con il rifiuto del padre di lei, e quell'ostinazione porterà a una tragedia in stile shakespeariano. Tuttavia, la forza del finale è che non ci sono rimpianti: il vecchio, nonostante il suo dolore, crederà che sua figlia non sia stata uccisa dall'odio ostinato tra famiglie ma dal membro della famiglia che sua figlia ha sposato. Il colonnello Chabert è un testo solo di qualche anno più maturo, ma il progresso nel modo di raccontare e la tagliente critica alla società è evidente. Trattandosi di un testo breve, questa critica è espressa in modo sottile, soprattutto attraverso l'umorismo e l'ironia. Un colonnello, creduto morto, ritorna dopo molti anni per reclamare i suoi beni: moglie e proprietà. Incontrerà prima gli scettici, ma quello che sarà l'ostacolo definitivo non è l'incredulità nella sua personalità, bensì gli interessi di parte formatisi attorno alla sua morte, ormai scomodi per tutti. Sua moglie si è risposata e cerca di ingannarlo facendogli negare la sua identità per lasciarla in pace. Questa storia è un modo per contrastare atteggiamenti diversi: l'onore morale (di cui l'esercito è un'altra forma di espressione) e il disonore degli interessi creati attorno al denaro; la vita militare con tutto il suo splendore e la sua povertà e il rinvio del dovere verso il soldato premiato con lodi in tempo di pace; la società fondata sui buoni principi e le manovre e le trappole avallate dalla giustizia. Il quasi-discorso che l'avvocato pronuncia alla fine del racconto è eccezionale per emotività e forza. critica. Non è moralizzatore ma crudelmente sincero, con quella poesia del ridicolo e del patetico che fa di Balzac il poeta della stortura che si nasconde sotto le stoffe eleganti di un tailleur o di un abito mondano. Quella della Borsa è una storia meno tragica, e può essere considerata una storia di costume, nel senso che racconta un modo di vivere di un settore della società. Qui abbiamo due donne, madre e figlia, una baronessa e vedova di un militare, l'altra nubile, entrambe impoverite dai cambiamenti apportati dopo la Restaurazione, costrette a sopravvivere senza possedere competenze, con solo il loro glorioso passato familiare e la loro delicata educazione borghese.

La storia è un esempio magistrale di come l'ambiguità possa essere portata ai limiti necessari senza perdere la verosimiglianza. Il punto di vista è quello di un pittore che si lascia coinvolgere da entrambi e comincia a sospettare gli strani costumi dei suoi vicini. Nonostante si veda innamorato della giovane, la prova quasi completa che gli hanno rubato la borsa dei soldi lo costringe ad accettare come vere le accuse che i suoi amici rivolgono a queste donne. Abbiamo già visto che la tensione viene gestita in questo modo: il mistero che circonda queste donne e le vicissitudini del punto di vista della protagonista. A ciò va aggiunto il già citato intento di ritrarre certi aspetti nascosti e vergognosi dell'epoca, e perché no anche, l'intento quasi di rivalorizzazione delle donne, che dal punto di vista maschile, se le loro risorse di vita non sono evidenti e chiaramente pulite , è sempre sospettato di secondi fini e di uno stile di vita volgare e osceno.

I chuane (1829)

Questo è un romanzo pubblicato quando l'autore aveva 30 anni. Troviamo, in primo luogo, l'abilità e la fluidità narrativa tipiche del talento di Balzac, in secondo luogo, scopriamo alcuni modi di dire e una retorica tipici dell'epoca che ci rivelano il periodo in cui Balzac si trovò nel scriverlo: un periodo della giovinezza in cui è ancora sulla strada per affermare, anche se l'ha già trovato, il proprio stile. Ma forse dovremmo essere ancora meno compiacenti, diremo che non è un lavoro di maturità, sempre in prospettiva, ovviamente, delle vette a cui sarebbe arrivato in seguito. Non è ingenuo giudicare un'opera giovanile sulla base di meriti non ancora arrivati e che poi eclisserebbero alcune opere giovanili, si tratta semplicemente di riconoscere le vette letterarie successive nel loro vero valore e quindi calibrare il livello critico con queste. livelli in vista. Se dobbiamo criticare un'opera immatura, lo faremo perché sappiamo che Balzac ha poi ottenuto meriti maggiori, e non ci preoccupiamo più troppo di quell'anello minore del percorso. Los chuanes è ambientato in un ambiente e in una circostanza politica antecedenti alla vita dello stesso Balzac. Si tratta, quindi, di un romanzo storico. Tenta di ritrarre la guerra civile dopo la Rivoluzione francese. Siamo nel 1799 e i Chuan, abitanti della Bretagna, sono in continua lotta contro i repubblicani per ristabilire il re e la religione. Nel mezzo di questa lotta c'è una coppia di amanti che appartengono ciascuno a schieramenti diversi: lei è repubblicana e lui è realista. Il problema non è la trama in sé, anche se banale per l'epoca. L'autore raggiunge un adeguato equilibrio tra episodi di guerra, scene intime e dati storici. Il punto è che non è un romanzo di guerra perché le scene di battaglia sono meramente descrittive e non crudamente reali (come ci si aspetterebbe da Balzac considerando la sua descrizione degli ambienti e dei rapporti della società). Inoltre non riesce ad essere un romanzo d'amore, perché lo sviluppo dei

personaggi praticamente non esiste, è una semplice descrizione retorica di caratteristiche personali, senza che il lettore possa non solo identificarsi, ma addirittura affezionarsi ai personaggi. Sono troppo stereotipati, senza tratti contrastanti o profondità psicologica. Anche i personaggi secondari, che solitamente servono a scaricare la tensione grazie ai loro tratti umoristici, qui soffrono degli stessi difetti. Come accennato in precedenza, ci sono modi di dire e digressioni che l'autore stesso cita come fuori contesto, e la sottigliezza e l'acuta intuizione delle sue opere principali brillano per la loro assenza. I personaggi rientrano negli stereotipi coerenti con il romanzo romantico del XVIII secolo. È noto che una delle influenze più importanti di Balzac, parlando in termini letterari, fu Walter Scott. Qui si vede quell'influenza, per me disastrosa nel senso di ciò che Balzac avrebbe ottenuto in seguito. Andando avanti nel romanzo possiamo trovare alcuni segni di audacia, ad esempio l'atteggiamento delle donne come membri attivi nella guerra civile, ma anche così le situazioni mancano di forza e quindi sono vittime dell'implausibilità che è sempre in agguato quando Questi sono questi tipi di romanzi.

Lo è Il tema romantico e avventuroso in cui rientra questo romanzo, per quanto Balzac cerchi di evitarlo, non si adatta al suo stile di scrittura o alla sua visione o concezione della vita e della società. Balzac è un maestro nel descrivere con ironia (e quindi con leggere tracce di umorismo, del tutto assenti in questo romanzo) la crudele realtà del mondo civilizzato. Il suo stile non è nelle avventure di cappa e spada, ma nell'acuto sguardo psicologico (cento anni prima di Freud) del comportamento umano e del rapporto tra gli uomini. Non importa quanto ci provi, questo romanzo manca di questi grandi meriti.

Cugino Pons (1847)

Questo romanzo fa parte di un dittico intitolato I parenti poveri, sempre all'interno della Commedia umana. È un complemento alla cugina Bette. Se in quest'ultimo l'intera trama di trappole e manovre viene creata e gestita da una sola persona, che rimane quasi in secondo piano per gran parte dell'opera, in El primo Pons sono più i personaggi che si occupano di intrecciare manovre e trappole per sfruttare un singolo personaggio. Se la cugina Bette è la donna il cui risentimento si trasforma in odio, il cugino Pons è quasi un bambino la cui ingenuità e fiducia lo rendono vittima degli altri. Dopo essersi presentato al personaggio del titolo, appare il compagno di Pons, il tedesco Schmucke, forse uno dei personaggi più teneri e poetici di Balzac. È un musicista ancora più innocente di Pons, dipendente dagli altri e incapace di diffidare degli altri. Solo quando vede con i propri occhi il male

di cui Pons è stato vittima, si disincanta e si lascia morire. Questi due personaggi curiosi, ridicoli all'inizio del romanzo, ingenui e caricaturali, ci ricordano una coppia letteraria successiva di uomini la cui ridicolazza e stravaganza li supereranno, anche se la loro storia rimarrà incompiuta, mi riferisco a Bouvard e Pécuchet di Flaubert. Potremmo anche creare simmetrie con altre coppie cinematografiche come Stanlio e Ollio. Ma le associazioni qui devono fermarsi. Il romanzo devia verso una successione di personaggi che ricorda quasi un vaudeville. Personaggi il cui ruolo è assolutamente secondario nel loro momento di comparsa ma del tutto trascendente per la loro azione nell'intreccio di vicissitudini che determineranno il destino di Pons. A volte c'è un elenco di riferimenti a libri e opere, critiche alla società meno sottili che in altri romanzi, che sembrano fare del romanzo un vaudeville attuale, ma questo non è altro che parte della presentazione dell'ambientazione. Anche Pons a volte scompare dal primo piano per incontrare personaggi di cui Balzac fa lunghi riassunti e che poi non ricompaiono. Tuttavia, tutto ciò rientra nell'enorme quadro scacchistico di Balzac. Tra questi riferimenti e critiche troviamo forse una delle migliori disquisizioni di tutta l'opera dell'autore, quella che fa riferimento all'astrologia e alla chiromanzia. Balzac è abituale a questo tipo di inclusioni saggistiche nei suoi testi, allontanandolo dal solito romanzo d'avventura dove regnavano solo le vicissitudini e le avventure dei protagonisti. Così, a 47 anni, diventa maestro nell'assemblaggio quasi perfetto di finzione e realtà, di narrativa e saggio. Qui la critica non viene dai personaggi, ma l'autore è quasi un personaggio narrante che emerge come testimone della storia, cronista, come conferma la frase finale, meravigliosamente sottile ed esilarante, sarcastica, dove egli chiede al lettore di perdonare gli errori del copista.

Tornando al nostro racconto, Pons è un musicista e compositore mediocre, ma la sua collezione di antichità è valutata quasi un milione di franchi. Lo sa ma non apprezza la sua collezione per i soldi ma per la sua qualità. Nemmeno gli altri lo sospettano, perché non ha mostrato quasi a nessuno il suo museo di antichità. Solo quando uno dei tipici prestatori ebrei di Balzac, collezionista lui stesso, si imbatte in quei capolavori si rende conto del loro valore, allora il portiere che si prende cura degli amici vede l'opportunità di trarne un profitto.

La struttura è simile agli scacchi. I personaggi che approfittano della situazione di Pons, ormai malato a causa del grande dispiacere causato da un malinteso causato dal suo cugino più prossimo. La cosa migliore di Balzac è che lascia agire i suoi personaggi e non assegna mai motivazioni né classifica le ragioni per cui fanno quello che fanno. Tutte queste persone che vogliono approfittare della ricchezza di Pons sono uomini e donne comuni che si sono comportati onestamente nella loro vita quotidiana e hanno le loro idee preconcette sul bene e sul male. La signora Cibot appartiene a questo gruppo. C'è anche chi agisce traendo vantaggi indiretti, senza voler vedere la propria partecipazione alla morte di Pons, come il medico. Ci sono quei personaggi dell'aristocrazia che vedono nel parente

malato un'opportunità di ottenere vantaggi milionari e non hanno paura dei mezzi per ottenerli, e la loro ipocrisia diventa tanto più evidente quanto più profitti ottengono. Ci sono quei parassiti, come avvocati e notai, che agiscono tra le parti e sanno trarne vantaggio. Tutti agiscono solo per ambizione e meschinità. Non vogliono la morte di Pons, ma quella morte, se accadrà, porterà loro molti benefici. C'è anche chi uccide senza scrupoli, come Remonencq, per una donna e un capitale.

L'unico sentimento di per sé valido nel romanzo è quello che nasce tra Pons e Schmucke. Entrambi sono brutti, entrambi sono stati rifiutati dalle donne e sono disincantati dalla vita di relazione. Sanno che le persone sono ipocrite e hanno l'unica certezza che senza l'altro non potrebbero vivere. Sono amici assoluti e, sebbene il loro amore sia privo di natura sessuale, l'uno ha scelto l'altro per totale convinzione, senza interessi materiali, solo per la soddisfazione di sapere di essere apprezzato e amato.

Il finale del romanzo è triste per la morte di Pons e del suo compagno, ma l'atmosfera successivamente ridicola e triste, divertente e ironica, lo trasforma in un enorme, essenziale romanzo di umorismo nero, degno delle migliori opere di questo genere XIX e XX secolo.

Memorie di due sposi (1842)

Qui leggiamo un Balzac quarantatreenne che approfondisce ancora di più il carattere femminile. È evidente la predilezione di Balzac per lo studio dell'animo delle donne, di ogni età e classe sociale. Non ha paura di approfondire gli animi più meschini o quelli più virtuosi. Da grande scrittore, non dà voti ma studia. In questo caso, oltre a realizzarlo attraverso un'altra forma romanzesca, l'epistolario, deve studiare non solo gli atti esterni delle sue protagoniste, ma soprattutto le riflessioni, i pensieri e i sentimenti di queste donne. Sono due giovani donne cresciute in un convento, che quando raggiungono la maggiore età vengono portate nel mondo. Uno si sposa per passione, l'altro per convenienza. Entrambi seguiranno una traiettoria parallela ma assolutamente opposta: mentre l'uno avanza verso il suo apogeo, l'altro declina irreversibilmente. Il primo si sposa senza amore ma arriva con il tempo e con figli, il secondo esaurisce le istanze di passione e di amore esacerbato, rischiando tutto, ottenendo una morte prematura, anche a causa di slanci prematuri. I grandi successi di questo romanzo sono diversi. In primo luogo, come abbiamo già detto, la struttura narrativa, dove le lettere conservano la loro verosimiglianza nelle loro caratteristiche meramente pratiche, ma allo stesso tempo condividono una base comune con la letteratura, sono allo stesso tempo narrazioni e descrizioni, che conducono sottilmente il lettore attraverso le vicissitudini della trama e lo sviluppo dei personaggi. Difficile, enorme compito di montaggio e di

maestria, di fluidità narrativa e di potenza narrativa. Poi abbiamo le voci dei personaggi. È un luogo comune dire che i personaggi di Balzac "vivono", sono assolutamente vividi in tutti i sensi, non solo nella descrizione che ne fa l'autore, ma quando parlano direttamente. Nel genere epistolare la questione della propria voce in prima persona è essenziale e il risultato è ancora maggiore. Ognuno dei due protagonisti, e anche i personaggi secondari che sono presenti con un paio o più carte, hanno le loro caratteristiche marcate e definite. Allo stesso tempo, i personaggi crescono e il carattere dell'uno si contrappone a quello dell'altro non solo attraverso le loro stesse parole, ma per contrasto, in un contrappunto che deve molto alla musica. Il terzo aspetto riguarda il tema trattato: le donne e la loro posizione nella società. La donna vista come oggetto utilitaristico, al massimo come un animale domestico, che deve essere educato secondo le convenienze di ogni scala sociale, sposarsi e mantenere una certa posizione col rischio di vedersi isolata e segnata per sempre. Il ciclo del matrimonio e dei figli è opposto a quello del matrimonio solo per amore o addirittura dell'essere single per scelta. Le riflessioni di queste due donne sul proprio ruolo di donne all’interno della specie umana non hanno perso alcuna attualità. Le loro riflessioni confermano l'acutezza del pensiero femminile, l'assenza di ogni utilitarismo solo in funzione di un fine comune, la capacità di manipolare i sentimenti dell'uomo, la lucidità di intuire in lui ciò che neppure lui stesso sa per intuito.

Il contrappunto amore-convenienza nel matrimonio, sia che una donna debba essere madre per sentirsi completa oppure lo possa essere sviluppando altre parti della sua personalità, passione e rischio come metodi di vita contro la serenità e il calcolo in ogni fase della vita. Sarebbe interessante fare associazioni su questi stessi aspetti con il lavoro di Doris Lessing, in particolare con il ciclo Martha Quest. Un secolo separa le riflessioni di entrambi gli autori sulla situazione delle donne. In Balzac troviamo una punto di vista maschile, sottolineando un'ammirazione per la lucidità femminile che non risparmia uno sguardo puntuale alle sue contraddizioni. Lascia da parte l’aspetto discriminatorio e peggiorativo per evidenziare le capacità di sopravvivenza femminile all’interno di una società crudele sia verso gli uomini che verso le donne. Il punto non è focalizzato sull’aspetto socioeconomico ma sulle caratteristiche individuali, supportate dalle generalità di genere. In Lessing troviamo innanzitutto un punto di vista femminile, che sottolinea l'aspetto sociale della condizione della donna. Non si parla di femminismo ma delle condizioni con cui la società odierna, teoricamente più libera che nella rigida legge delle apparenze dell'epoca balzaciana, determina la posizione delle donne. La visione di Lessing è cruda e precisa sia riguardo alla società che all'atteggiamento della donna stessa. C'è un aspetto psicologico immerso, nascosto, all'interno dell'aspetto psicosociale predominante. Le somiglianze tra Balzac e Lessing a questo riguardo sono riscontrabili nelle contraddizioni di Martha (Martha Quest) riguardo ai propri desideri, e nelle ambivalenze e contrasti tra Luisa e Renata (Memories of Two Newlyweds), quasi due aspetti assolutamente

opposti della stessa donna , che Balzac ha deciso di separare per mostrare queste contraddizioni in modo più didattico.

Il finale del romanzo potrebbe suonare stereotipato, addirittura moralizzante: chi vive più a lungo è il più moderato, e anche l'amore va dosato se non vogliamo che ci uccida. Esiste però anche una morale di rivendicazione: la donna che muore prematuramente per la propria passione ha vissuto in breve tempo più a lungo di quanto vivrà in futuro la sua amica. Il linguaggio di Balzac, il suo lirismo, particolarmente notevole in questo romanzo, compensano ogni luogo comune che può essere attribuito a quest'opera. La scena finale, come in molte opere di Balzac, è il punto culminante del romanzo. È allo stesso tempo tragico, commovente e contiene un'intera filosofia. In questa scena, anche la premurosa e materna Renata si spaventa davanti al volto della morte nel cadavere dell'amica Luisa, e pretende di vedere i suoi tre figli, segni inequivocabili di vita, antidoti alla follia e al terrore che la morte provoca.

Modesta Mignon (1844) Un primo passo nella vita (1842) Alberto Savarus (1842)

Questi tre romanzi mostrano contrasti nel loro valore e nel loro risultato. Il primo è un capolavoro, frutto di un Balzac quarantacinquenne nella piena maturità del suo talento. Gli altri due (dei 43 anni) sono romanzi più brevi e di valore molto inferiore. Vediamo perché. Modesta Mignon affronta la questione della donna nella società, come tema generale e di fondo. Una giovane donna di provincia è protetta dalla famiglia da ogni contatto con il mondo esterno e con gli uomini, sia per evitare nuove disgrazie che la famiglia ha già vissuto (economiche e affettive) sia per proteggere il patrimonio di cui lei è erede. Con questa trama ci troviamo in una sorta di commedia leggera, a volte, ma come è solito con l'autore, questa trama banale serve da pretesto per una trama complicata che si trasforma con il passare delle pagine. La stessa struttura accompagna questi cambiamenti, rompendo gli schemi tradizionali di esposizione, parte centrale e finale. Ad esempio, si comincia con l'approfondimento dell'azione, poi compaiono i cosiddetti riassunti che spiegano gli avvenimenti precedenti o le descrizioni dei personaggi, poi si riprende l'azione o la scena principale (che non è del tutto la stessa cosa), per poi andare avanti. agli episodi precedenti e alle modifiche epistolari. La scena viene infine riprodotta fino al completamento e l'azione continua. Quando sembra esserci un climax, sia narrativo che emotivo, dovuto alla scoperta di un certo inganno, l'autore ci presenta un altro nodo da sciogliere, un altro conflitto che i personaggi devono risolvere. La giovane si innamora di un poeta e gli scrive dichiarandogli la sua

ammirazione. Il poeta non si degna di rispondergli, ma il suo segretario lo fa fingendosi lui. Nella seconda parte, quando l'inganno è stato scoperto, entrambi i pretendenti, più un terzo, dovranno gareggiare per conquistare l'erede. È quasi un'opera teatrale in due atti, ma con la struttura e il linguaggio preciso, poetico e altamente stilizzato di un romanzo. È comune vedere un certo conservatorismo in Balzac quando parla della posizione delle donne nella società, collocandole nel loro ruolo di moglie e madre. Ma i personaggi femminili sono, forse, quelli più riccamente sviluppati dall'autore. Quando entra nella mente e nello spirito delle donne, contraddice, con la lucidità, l'acutezza e la malizia di questi personaggi femminili, l'opinione condiscendente dell'autrice all'interno dei dogmi sociali convenzionali. L'evoluzione di Modesta, quindi, è logica e sorprendente allo stesso tempo. All'inizio del romanzo non viene quasi menzionata, come personaggio secondario. Quindi appare come a signora timida e ignorante. Poi, con la lettera, vediamo la sua intelligenza e il suo autodidatta, la sua audacia e la malizia che si svela poco a poco. In quella che sarebbe la seconda parte, mostra un aspetto che potrebbe rivaleggiare con le cocotte più sublimi, gestendo a piacimento le emozioni dei suoi corteggiatori. Lei è sempre in bilico tra due abissi: quello della monaca di clausura e quello del totale smarrimento. Sembra essere attratta da entrambi, eppure non perde mai il suo fascino tra il verginale e il picaresco. I personaggi maschili sono descritti in modo sublime. Il carattere del poeta, con i suoi contrasti, è di una certezza stupefacente. La caccia finale è un'altra scoperta e un'evidente allegoria della società: la caccia al cervo è la caccia all'erede voluto da più uomini. Ma Balzac ci fa chiedere chi ottiene chi, sia socialmente che personalmente.

Gli altri due romanzi hanno il difetto di presentare riassunti eccessivamente lunghi ed estenuanti. Ciò che in Mignon funziona come un lungo romanzo, qui diventa routine e retorica. Il linguaggio è maturo e fluido, ma piatto e strutturato, senza compensare queste carenze con voli poetici o profondità emotiva o psicologica. Anche le trame sono troppo complesse per un romanzo breve, presentando successivamente i personaggi e la loro sintesi, assumendo un ruolo da protagonista che poi si dissolve per lasciare il posto a un altro. Questo procedimento, comune a Balzac, è una cifra stilistica che conviene a certi romanzi, più lunghi in genere, a certi intrecci e quando accompagnati da un linguaggio più poetico e riflessivo. Questi due romanzi, potremmo ipotizzare, sono solo una parentesi di un anno prolifico all'interno di un'opera già eccessivamente prolifica. Le irregolarità di un autore non devono essere di per sé un demerito, ma piuttosto parte di una personalità e di una concezione del mondo, del "suo mondo", in questo caso La Commedia Umana. Visti nel loro particolare valore, ci sono opere essenziali, come Modesta Mignon, e altre che non aggiungono altro valore a un vertice letterario come questo.

I single

Si tratta di una serie di tre romanzi scritti in tempi diversi e riuniti nell'edizione finale di The Human Comedy come una trilogia. Tutti e tre condividono l'asse tematico di personaggi la cui celibato, o meglio il celibato imposto da questa causa, li ha trasformati in esseri di natura meschina, dove l'ambizione ha sostituito l'assenza di amore o addirittura di affetto altrui, e anche il male appare furtivamente, causando conflitti e tragedie a coloro che li circondano. Pierrette (1840) racconta la storia di una ragazza orfana i cui cugini non sposati la adottano per i beni che corrispondono alla ragazza per eredità, e di cui potrebbero disporre sottoponendola al loro testamento, facendone una serva e provocandone la morte ., anche se non intenzionale, è previsto. L'interesse non è solo economico, ma comporta anche l'invidia verso il bello e il buono da parte di chi ne è privato. Questi elementi interessanti sono in parte indeboliti dal procedimento, molto comune in Balzac, di cominciare con un'azione e interromperla per fare dei riassunti più o meno lunghi, occupando questa volta quasi un terzo del romanzo, a discapito della tensione e comprensione del lettore. A ciò si aggiunge che la personalità della vecchia zitella sembra troppo stereotipata anche nel suo tipo, priva del sollievo e dello sviluppo psicologico che abbiamo visto, ad esempio, nella cugina Bette. A tutto ciò la lingua, essenziale per compensare queste caratteristiche dello stile balzaciano, non collabora, essendo superficiale e di medio livello, perché non si può parlare di una lingua veramente "cattiva" in Balzac. La trattazione, poi, è piatta, senza rilievo o profondità psicologica, nemmeno psicosociale, come in altri romanzi, dove anche i temi comuni (il caso di Beatriz) sono esaltati o rinnovati da un linguaggio elevato, poetico, se appropriato, filosofico o semplicemente narrativo ma con sfumature più intense. La seconda storia, Il prete di Tours (1832), narra di un abate di villaggio vittima della meschinità di una zitella che vuole screditarlo a favore di un'altra, dalla quale otterrà maggiori rendimenti. La storia è ben raccontata, al di là di un certo tono esplicativo e di uno scarso sviluppo psicologico, ma è un abbozzo di ciò che poi tratterà in El primo Pons in modo magistrale. Il tema è praticamente simile, dove un uomo anziano, single, con un'ingenuità che rasenta la goffaggine, è vittima di una donna comune, ma la cui meschinità si rivela nel tempo mentre è tentata da ambizioni che prima non conosceva. Il terzo racconto, La Rabouilleuse (1842), è un romanzo lungo che subisce il trattamento consueto in questo genere di romanzi di Balzac: il clamoroso passaggio da un racconto all'altro, che verrà poi assemblato alla fine. Tuttavia, questo La frammentazione, di per sé un punto particolarmente difficile e allo stesso tempo un punto di forza di Balzac per il modo magistrale in cui l'ha applicata, qui gli gioca contro, perché il linguaggio medio non aiuta a tollerare i lunghi riassunti che si espandono argomenti assolutamente secondari che non hanno alcuna importanza o relazione con

il resto. Un caso rilevante in cui il gioco stesso fornisce sollievo è quello di Beatriz, dove la lunga storia della Bretagna forma un clima in cui i personaggi e la loro psicologia emergono spontaneamente. Un altro punto a sfavore è la superficialità della trattazione, dove l'azione si svolge senza grandi contrasti o rilievi, avvallamenti e picchi dati dalle caratteristiche dei personaggi, in questo particolare molto stereotipati. Il fratello buono e il fratello cattivo, la madre che cede sempre la sua volontà al figlio cattivo, il vecchio scapolo spinto dalla bellezza e dalla giovinezza di una serva che fa di lui ciò che vuole pur di ottenere la sua eredità. Questi argomenti, già banali, perdono sfumature interessanti e innovative se non vengono trattati in modo accattivante. In Balzac, quando linguaggio e pensiero si uniscono per creare una prosa intensa, rivelando le zone oscure dei suoi personaggi, conferendo ad azioni banali un'intensità sanguinosa, essi riescono a sopravvivere allo scorrere del tempo. Nel caso di questi tre racconti, sono vittime, credo, di un autore eccessivamente prolifico, le cui motivazioni economiche possono spesso aver influenzato la profondità, e quindi la qualità, dei risultati.

Beatrice (1844)

Scritto tra i 39 ei 45 anni, Beatriz non è solo un altro esempio del multiplo talento di Balzac nell'adattare la sua tecnica romanzesca al tema o alla trama, ma anche una chiara prova dell'abilità stilistica e poetica dell'autore. È diviso in tre parti, le prime due pubblicate consecutivamente, la terza apparve due o tre anni dopo. La differenza tra i tre è un chiaro indizio della progressiva evoluzione dei personaggi, che si manifesta nel linguaggio e nello stile adottati dall'autore. Se questi cambiamenti nel trattamento narrativo o nel linguaggio sono cambiamenti estranei alla trama e sono dovuti alla distanza tra l'inizio e la fine della produzione del romanzo, la cosa non interessa molto, anche se in qualche modo il lettore può intuirlo. In ogni caso, questi cambiamenti rappresentano realmente l'evoluzione del personaggio principale, un adolescente ammirato dalla bellezza e dall'intelligenza di una donna di quasi vent'anni più grande, una scrittrice che pubblica sotto uno pseudonimo maschile. Questa prima parte, intitolata "I personaggi", è in gran parte un'ampia descrizione di ambientazioni e personaggi e comprende i frammenti più poetici di Balzac che io abbia mai letto. La preziosità nei dettagli non stanca mai perché si tinge di un'atmosfera romantica nel senso migliore, cioè non sentimentale o rosa, ma cupa e tragica. L'atmosfera della Bretagna francese è cupa e le sue torride scogliere a picco sul mare in tempesta sono un'allegoria semplice ma magnificamente poetica del dramma a venire. Nella seconda parte,

chiamata appunto "Il Dramma", c'è un abbozzo di tragedia che non può essere completato, ed è per questo che il dramma rimane quasi nascosto dalla superficie e la tragedia fa parte dell'anima dei personaggi. Il conflitto è amore e gelosia, la rete di rancori e meschine vendette, la lotta tra intelligenza e amore, tra cinismo e resti egoistici di delusioni passate. Il giovane, vittima dell'amore romantico, è ora vittima dei propri impulsi, e ne diventa un carnefice. Il linguaggio accompagna il dramma, cambiando sottilmente dalla descrizione poetica a dialoghi che non pretendono nemmeno di essere realistici. Ci sono frammenti di lettere e monologhi che hanno la bellezza del miglior Shakespeare, e la musica della lingua eleva a grandi altezze una trama non lontana dall'essere comune, e che nelle mani di qualunque altro autore cadrebbe pericolosamente nel rischio dell'inverosimile e del ridicolo. Qui, l'evoluzione del giovane è accompagnata dall'evoluzione dello scrittore, la cui vita sembra essere avvenuta al contrario delle altre: prima ha imparato a conoscere la vita attraverso i libri, poi ha imparato attraverso l'esperienza. Di conseguenza, la sua anima impara dal dolore e si riscatta in molti modi. Nella terza parte il linguaggio è chiaramente diverso. Anche se l'atmosfera continua, è più realistica e diretta, e questo è il risultato di ciò che i personaggi hanno vissuto: il disincanto e il dolore di un amore non corrisposto. Beatriz rivela la sua anima indurita con toni vili. Si vendica degli uomini che l'hanno abbandonata inducendo il suo ex giovane amante all'adulterio. Vuole rovinare quel matrimonio che considera felice. Il finale è in un certo senso felice. Il matrimonio è salvato, Beatriz ritorna dal marito, ma il sapore che lascia questo lungo romanzo è molto simile a quello vediamo nella vita reale quando ci raccontano episodi di una vita nel corso degli anni. L'apparente inconsistenza dei fatti è valida quanto il trattamento utilizzato per raccontarli. Tecnica e contenuto si completano a vicenda. Il fatto è che la somiglianza ucciderebbe il contrasto e l'effetto meramente realistico non lo eleverebbe al di sopra della mediocrità di altri romanzi simili, se non fosse per il linguaggio poetico e quasi illusorio o distante. Il mare, protagonista principale nelle prime due parti, alimenta lo spirito romantico, che dovrà necessariamente essere ridotto a un triste scheletro a discapito del paffuto e banale realismo che apparirà in seguito. Pertanto, il finale terribilmente ordinario, le grandi tragedie e la loro bellezza non si sono verificate. Il romanticismo è stato sconfitto dalla crudele banalità quotidiana, e questo romanzo è una traduzione esatta, magistrale, sorprendente, oserei dire, nelle mani di un autore, cosciente o meno, del grande paradosso del mondo e dell'umanità: la dicotomia tra realtà e apparenza, illusione e disincanto. Da qui la genialità di Balzac, ciò che lascia intendere è molto più di ciò che dice, basta saper leggere tra le righe del suo sguardo apparentemente ingenuo, della sua ironia e del suo fatale disincanto.

Una doppia famiglia (1830) La pace domestica (1830) Madame Firmiani (1832) Studio

di donna (1830) Il falso tesoro (1841)

I primi quattro racconti citati sono stati pubblicati tra i 31 e i 33 anni. Tutti condividono l'eccellenza della sua scrittura, nonostante la giovane età dell'autore, e come abbiamo detto prima, la sua abilità per il racconto sembra essere maturata prima che per il romanzo. Ovviamente la scrittura è ottima. L'autore sa fino a che punto raccontare. È vero che siamo di fronte a una letteratura che si potrebbe definire dettagliata, descrittiva e realistica, tutto ciò tipico delle caratteristiche letterarie dell'Ottocento. Ma il naturalismo non è ancora apparso, e lo sviluppo psicologico ancorato all'eredità genetica e influenzato dall'ambiente sociale non sono dogmi come diventerebbero, ad esempio, in Zola. Balzac ha sperimentato e utilizzato varie risorse narrative per i suoi racconti e romanzi. Le sue descrizioni sono esatte, sia per dare un'idea dell'ambientazione, sia per caratterizzare fisicamente, intellettualmente ed emotivamente un personaggio. Anche le descrizioni dei luoghi hanno più a che fare con il tono e l'atmosfera che si vuole dare al romanzo o al racconto, più che per un semplice motivo estetico. Per questo Balzac utilizza un linguaggio complesso ma non difficile, un linguaggio che pochi autori sono riusciti a raggiungere, cioè essere abbastanza chiaro e visivo, ma non dire troppo. Ecco perché questi racconti si distinguono per l'austerità (sempre entro i canoni imposti dalla fiorita letteratura di quel secolo) nei dati e negli indizi che offrono al lettore. Nei romanzi questo non è così evidente, soprattutto quando viene approfondito in riassunti e storie parallele, ma in quei casi la realizzazione si basa su altri fattori, la storia e la complessità evolutiva dei personaggi, o la struttura generale del testo, per esempio. esempio. In questi racconti la brevità impone altre esigenze, che Balzac intende come contenimento, evitando punti evidenti che il lettore stesso deve aggiungere, come incentivo a completare il racconto. È notevole come questo fattore, essenziale in ogni buon racconto, e che i grandi narratori del XX secolo hanno particolarmente messo in luce, si ritrovi già in Balzac. Vediamo le storie. A Double Family racconta la storia di un uomo che mantiene due case, quella della sua amante, una donna onesta che conserva un'ingenuità insolita, e quella di sua moglie, repressa da un'educazione religiosa rigida e spietata. La storia può essere descritta come banale a questo punto, ma il trattamento dell'autore è accurato e divertente. La storia è praticamente divisa in due parti, la prima racconta la storia dell'amante, tenendo nell'oscurità il passato dell'uomo e le sue ragioni per non sposarla. Nella seconda viene raccontata la storia della moglie e i successivi conflitti che portano l'uomo a cercare l'amore altrove. La cosa più bella di questa storia è il contrasto tra le personalità delle donne, quasi una specialità di Balzac, una struttura che vedremo in diversi romanzi. La rigidità della moglie e la squisita sensibilità dell'amante si mettono in risalto a vicenda. E la

personalità dell'uomo riceve allora la simpatia del lettore, una certa pietà, quasi come quella che si deve provare nei confronti di un bambino messo in una situazione che non sa come risolvere. È un altro tratto comune di Balzac, questi personaggi maschili che iniziano da bambini e che, nonostante la crescita, non riescono mai a liberarsi del tutto di quel sentimento di fronte alle donne. The Peace of Home è un altro esempio di struttura complessa all'interno di un racconto. Abbiamo un salone parigino dove diversi uomini si riuniscono e parlano di una donna misteriosa e molto bella che è Resta seduta immobile senza parlare con nessuno. Ci sono le donne della società, e la storia si sviluppa tra conversazioni che cercano di indagare sull'identità di quella donna. Poi appare un noto soldato, dal carattere austero e irritato. Sono scommesse e sfide d'orgoglio tra gli uomini per la conquista di bellezze sconosciute. Sappiamo infine che la donna è la moglie di quel soldato, e che su consiglio di una donna esperta delle sottigliezze della società parigina del XIX secolo, le è stato consigliato di recarsi alla festa da sola per vendicarsi delle infedeltà del marito. La coppia protagonista, poi, resta quasi sempre sullo sfondo, e attorno a loro ruotano i personaggi secondari che compongono la trama principale. Questa è la maestria di questa storia, il paradosso e i colpi di scena che si susseguono e in direzioni diverse. Il risultato, o la fine, produce stupore o un nuovo sguardo su qualcosa di banale e comune, tutto grazie alla complessità della struttura. In Madame Firmiani vediamo un'altra struttura complessa quasi quanto l'altra. Inizia quasi come un saggio filosofico, sociale e psicologico su "ciò che è noto" su una persona specifica. È meravigliosa la raccolta di punti di vista di diverse persone e luoghi all'interno della società, che alla fine forma una personalità che è più leggenda che realtà. Allora siamo pronti per entrare nella storia, ignorante quanto lo è lo zio del giovane che si innamora di Firmiani e che si dice abbia rovinato il patrimonio del nipote. Il colloquio dell'uomo con la signora, per pretendere spiegazioni, non gli toglie certi dubbi, ma lo lascia colpito dalla personalità della donna. In seguito, attraverso una lettera che il giovane leggerà all'uomo, conosceremo la sua integrità morale, sempre più esperta, caduta in disgrazie morali o amorose, ma per questo più saggia e capace sia di abnegazione che di crudeltà. Entrambe caratteristiche dei personaggi femminili di Balzac. In A Woman's Study abbiamo una donna dell'alta società che riceve una lettera d'amore, ma si scopre che questa è stata indirizzata a lei accidentalmente, (o forse deliberatamente), quando era destinata a qualcun altro. Questo racconto è proprio uno studio su come una donna sposata della buona società reagisce di fronte a un potenziale amante: prima finge di indignarsi, poi accoglie l'autore della lettera con una certa freddezza, ma quando subdolamente comincia a essere disposta a cedere e darsi, l'autrice arriva solo a scusarsi dell'errore. In The False Darling troviamo un Balzac maturo ed esperto, 42 anni. La storia, piuttosto lunga, ha quasi la struttura di un suo romanzo, ma la concisione ne aumenta l'intensità senza nuocere allo sviluppo dei personaggi. In realtà, è in loro che risiede il meglio della storia. È la storia di un triangolo amoroso: il migliore amico del marito si innamora della moglie. Questo amore deve essere nascosto per fedeltà all'amicizia. Ma l'amante sa

che la donna può soccombere alla sua seduzione se lui le propone una proposta di matrimonio, quindi inventa un amante, che alla fine prende veramente, senza realmente consumare la relazione. Questo comportamento nobile e nascosto è evidenziato da ciò che si scopre verso la fine, e che l'autore ha tenuto nascosto, non perché non sia importante, ma per ragioni di tecnica letteraria: la trama passa attraverso un certo personaggio, e solo attraverso di lui. vedremo le caratteristiche degli altri. È così che sappiamo che il suo amico, il marito, ha avuto rapporti con la sua falsa amante, e deve quindi proteggere marito e moglie l'uno dall'altro, lei da ogni possibile infedeltà, e lui da ogni errore che potrebbe mettere a rischio il matrimonio. Come una specie di angelo custode. Attraverso questa trama di emozioni individuali apprendiamo i costumi, i permessi e le concessioni, oppure le minacce e le possibilità nascoste che caratterizzavano ciascuno dei sessi in quel momento. L'uomo poteva permettersi amanti senza perdere la sua dignità, e guadagnava punti agli occhi degli altri. Al contrario, le donne avevano sempre un punto debole, la possibilità di essere sedotte, e se tale permesso veniva concesso, dovevano sottomettersi a essere incasellate in un altro livello della società. Queste storie sono ottimamente tracciate, raccontate con una sensibilità squisita e austera allo stesso tempo, cruda ed emotiva allo stesso tempo.

I dipendenti (1837) Un altro studio sulle donne (1842)

Come altri romanzi di Balzac a cui abbiamo fatto riferimento in questi commenti, I dipendenti si collocano all'interno di quelli dedicati a descrivere un settore particolare della società, un'area sociale specifica in cui possiamo trovare una rappresentazione del comportamento umano in generale attraverso i personaggi in particolare . Il genio di Balzac fa sì che questo romanzo abbia fluidità descrittiva e narrativa, personaggi a tutto tondo. definita e una trama complessa ma limitata dall'uso di più personaggi che si susseguono, quasi come nei film collettivi di Robert Altman. E come questo regista, che curiosamente ci fa ricordare per il suo lavoro prolifico, la sua dedizione al cinema di genere e d'autore allo stesso tempo, e la deliberata attenzione all'aneddoto ambientato in determinati luoghi o occupazioni specifiche, il risultato è vario. Sia nell'uno che nell'altro si ottengono risultati magistrali, e nel caso di The Employees il risultato lascia molto a desiderare. I constatati pregi di efficacia narrativa e tecnica sono meri artifici o mezzi espressivi che in autori come Balzac costituiscono solo l'inizio e la base di ogni loro opera. Questi strumenti, ormai, saranno dati per scontati. Ma qui la funzione o obiettivo descrittivo e critico, anche se non è pamphlet o ideologica, sembra prevalere su quella letteraria. E questo non è

intenzionale, credo, ma piuttosto risalta in contrasto con la debolezza emotiva dei personaggi. Come sempre Balzac ce li descrive in modo magistrale nel loro aspetto fisico, perfino nei costumi e nella psicologia, ma qui mancano tuttavia qualcosa che sciolga i tecnicismi grammaticali in cui sembrano racchiusi. Le parole in questo caso non riescono a trasmettere altro che follia e un'austerità che non implica altro che monotonia. La freddezza non deriva dai personaggi, ma dal modo in cui vengono trattati. Sono cioè tipicamente umani, questo è inequivocabile, ma la descrizione sembra limitata a una superficialità che mira semplicemente a rivelare i comportamenti sociali, le loro cause e conseguenze. Il pathos di alcuni personaggi comuni, il loro fallimento e la loro sottomissione da parte di altri, come ad esempio in El primo Pons, un'opera che presenta sia personaggi socioeconomici che umani, dove entrambi gli aspetti sono perfettamente amalgamati, non si trova nel romanzo di cui ci occupiamo ora. con. più che una mera descrizione che non supera barriere meramente pittoriche (se si parla di pittura di paesaggio e di talento limitato, ovviamente).

Troviamo un caso molto diverso in Another Woman's Study. Anche se si tratta di un'opera consapevolmente composta di aneddoti isolati raccolti da vari frammenti scartati da altri romanzi, il risultato è meraviglioso per il raggiungimento di un linguaggio di intensa poesia narrativa e di una visione umana di estremo calore e pietà. È il consueto incontro di aristocratici in un salotto parigino, dove possiamo trovare diversi personaggi già conosciuti da altri romanzi. Questa caratteristica è un altro merito, poiché noi, lettori abituali di Balzac, sappiamo qualcosa di loro, sono come persone conosciute verso le quali possiamo vedere chiaramente e provare un certo attaccamento. I loro discorsi non ci sono estranei e, che condividiamo o meno le loro opinioni, sappiamo che si adattano adeguatamente alla conoscenza che abbiamo di loro. La conversazione riguarda le donne in generale, e si susseguono tre aneddoti in cui vengono narrate tre relazioni. De Marsay racconta la prima, una storia di infedeltà femminile; Montriveau il secondo, storia di gelosia dal finale tragico; Dr. Bianchon il terzo, una storia ancora più tragica e oscura, anch'essa sulla gelosia. La particolarità di questa novella o racconto lungo è l'estrema emotività che trasmettono le tre voci discorsive. Senza allontanarsi dallo stile balzachiano, poiché tutti i suoi personaggi, con lievissime peculiarità grammaticali, hanno quasi lo stesso stile dell'autore nel parlare, c'è un'emotività implicita nella poesia con cui i protagonisti raccontano i loro aneddoti. E questa emozione non è sentimentale, ma piena di controllo e traboccamento, allo stesso tempo. Chi racconta sa di trovarsi davanti a un pubblico esigente e critico, deve nascondere certe cose ed essere cauto in quello che dice. E questo autocontrollo è trasmesso in modo estremamente efficace da Balzac. Il sentimento degli uomini ingannati, nonostante tale inganno sia reciproco, la visione della donna come entità divina e allo stesso tempo piena di imperfezioni e bassezze, la rabbia trasformata in un sentimento incontrollabile, al punto da creare un piano così ben armato come quello della storia raccontata dal dottor Bianchon. In questo romanzo ci sono due piani, il presente, dove avviene l'incontro, e un altro piano che varia nel

tempo e nello spazio a seconda delle storie raccontate, e questa varietà, unificata dallo stesso tema, che va oltre le differenze tra generi o da una mera descrizione superficiale delle donne, è ciò che rende quest'opera una delle opere brevi più belle di Balzac. Vale la pena sottolineare il discorso di Blondet, che pur non raccontando alcuna storia particolare, è dedicato a descrivere quella che a quel tempo si chiamava la donna comme il fout, cioè la donna propriamente detta. Il suo discorso è, senza dubbio, uno dei frammenti più riusciti di tutta l'opera di Balzac, poiché comprende rra sia una filosofia della vita e delle donne poetica, amara e realistica. Qui è racchiuso il pensiero balzachiano, privo di ogni critica e pieno di totale pietà sia verso quell'entità sconosciuta che è ogni donna, sia verso la sua vittima volontaria, egoista e debole, forte e malinconica, che è l'uomo.

Una figlia di Eva (1839) Honorine (1843) L'incapacità (1836) Il contratto di matrimonio (1835) La messa degli atei (1836)

Le prime quattro opere, romanzi brevi e l'ultima, un racconto, sono tra le migliori della produzione di Balzac. Tutti questi testi hanno la capacità narrativa, l'intuizione acuta di uno sguardo lucido e critico, ma anche pio, della società in generale, e dell'individuo in particolare, utilizzando un linguaggio non solo duttile, ma allo stesso tempo preciso, e abile nell'uso di un tono poetico che non è esente da una certa crudezza. Ma come nelle grandi opere di Balzac, ciò che non viene detto è ancora più importante di ciò che viene detto, così l'azione crea una sorta di sbornia per la sua intensità, una sbornia che si manifesterà in tutto il suo significato una volta raggiunta la fine. Diamo un'occhiata agli esempi.

In A Daughter of Eve abbiamo una donna della società la cui educazione è stata religiosa e severa. È stata sposata per convenienza con un uomo intelligente e mondano. Si innamora di uno scrittore dalla personalità molto particolare, senza scrupoli riguardo a tutto ciò che è considerato di moda, ma accettato nel grande mondo per la sua arguzia e intelligenza. Per lei è la prima infedeltà, che non è altro che platonica, per lui è una conquista di cui può vantarsi per essere una donna di società. Tuttavia, si innamora anche. La società li incoraggia nella loro relazione, ma poi condanna proprio ciò che ha incoraggiato. Quando lui si trova in difficoltà finanziarie a causa di cattivi investimenti, lei decide di aiutarlo cercando prestiti alle spalle del marito. Quando scopre la relazione, assume un atteggiamento pratico: salva la situazione esponendo entrambi gli amanti alla vergogna reciproca. Ha evitato che entrambi precipitassero nel peggio, ha superato i problemi finanziari e ha salvato la moglie dalla disgrazia. Ma ciò che è stato evitato è anche un rapporto più sincero, una passione vera e “quello che avrebbe

potuto essere", valido come quello che è successo, ma disastroso o sublime a seconda dei punti di vista. Freddezza e praticità, quindi, sono i lubrificanti che fanno funzionare la società alla moda, tutto il resto va evitato e, se non può essere, nascosto. Dobbiamo mettere in risalto la personalità dello scrittore, dettagliata nel suo aspetto esteriore come se fosse Balzac stesso, ma le cui caratteristiche interne comprendono tutta una specie contraria a quella del marito ingannato. Il marito è pratico, severo e insensibile, abituato a preservare le apparenze di ciò che la società ammette come valido. L'amante, invece, rappresenta i falliti, coloro che danno più importanza alla sensibilità che all'ipocrisia, ma ovviamente non sono capaci di sopravvivere alle complesse manovre di chi tira i fili delle apparenze e degli interessi.

Honorina ci racconta la storia di un uomo abbandonato dalla moglie, molto più giovane di lui. Tutto il romanzo è la ricerca e la protezione di questa donna, che rimane sotto la protezione del marito senza saperlo. La cosa curiosa è che quando lo scopre, un'ambivalenza di sentimenti la turba. Prova vergogna per quello che ha fatto, abbandonandolo e avendo un figlio da un altro uomo, ma sente anche il bisogno di preservare la sua libertà, la sua volontà sopra ogni cosa. Qui non è in gioco l'integrità degli uomini, poiché la protagonista è disposta a fare ogni sacrificio e perdono pur di tornare al suo fianco. Ciò che questo romanzo esprime è la necessità delle donne di preservare la propria individualità, anche se ciò implica la solitudine assoluta. Non odiare gli uomini né i loro figli, non considerarli una sorta di male minore che ogni donna deve sopportare, nonostante anche i propri bisogni e sentimenti materni. Ma un tipo di individualità che va protetta a tutti i costi, pena l'annientamento se non ci riesce. Questo è quello che succede, infine, con questa donna, lei cede, rende felice il marito, ma ben presto muore. Questo romanzo ha, curiosamente, una somiglianza con un romanzo breve di Doris Lessing, Room 19, dove quello stesso vago sentimento di solitudine e autodistruzione viene presentato al protagonista. Dico curiosamente, per la scoperta di trovare questo parallelismo in due scrittori apparentemente così dissimili, che ci parla e ci conferma, nel caso in cui lo dimentichiamo, che la buona letteratura non è una questione di generi o di periodi. Anche i temi e le situazioni sono praticamente simili, a prescindere dagli abiti, dall'ambiente o dai costumi.

L'inabilitazione racconta le avventure di un giudice a cui appartiene una donna della società l'annuncio le chiede di dichiarare il marito incapace. Troviamo qui una diversità di tipologie che fanno di questo romanzo un esempio del genio di Balzac. Abbiamo il giudice, vecchio, bonario e severo allo stesso tempo, dell'incorruttibilità al di là di ogni evidenza. Abbiamo la marchesa con tutta la sua freddezza e dispotismo, entrambe caratteristiche nascoste dalla bellezza e dalla distinzione della nobiltà. I due personaggi sono i due punti tra i quali troviamo il marchese in questione, le cui presunte eccentricità non sono altro che azioni con le quali cerca di espiare e pagare i debiti contratti dal padre. Si arriva quindi prima ad una prima conclusione, dove il giudice ritiene fondate le ragioni del marchese e si

pronuncia contro la pretesa della donna. Ma poi il giudice viene allontanato dal caso per motivi puerili e arbitrari, perché in realtà si è sparsa la voce che sarebbe stata emessa questa prima sentenza. Trionfa, quindi, il che era più probabile in considerazione delle influenze e della dipendenza della giustizia dagli interessi dei più ricchi. Questo romanzo è allo stesso tempo un terribile ritratto della società di tutti i tempi, uno sguardo acuto e acuto sulla donna che è sopravvissuta in una società del genere, e una dichiarazione che la nobiltà non è garantita dal denaro, ma dall'onestà e dal senso di umanità.

Il contratto di matrimonio è un romanzo ancora più complesso, in cui ci viene raccontato come un uomo giovane, ricco e single viene indotto con l'inganno da una donna e da sua figlia a sposarla. Il tema non è così semplice: la suocera e la moglie hanno un'ambivalenza di sentimenti dove alla fine trionfano l'ambizione e un risentimento nato dal contratto matrimoniale, contrariamente a entrambi. Il romanzo può essere diviso senza soluzione di continuità in tre sezioni, di cui quella centrale costituisce l'asse stesso della questione su cui ruotano le altre due. Le manovre tra i notai per ottenere vantaggi per i propri clienti sono il centro verso cui viene trascinato il lettore come se fosse una vertiginosa scena d'azione, quando in realtà non c'è altro che dialoghi, movimenti dettagliati e, soprattutto, sguardi di ogni genere. , curioso, dispettoso, provocatorio o sollevato. È meraviglioso il modo in cui Balzac modifica atteggiamenti e sentimenti in base ai vantaggi o agli svantaggi del contratto. Il finale ha un tono più poetico, necessario per allontanarci da tale sentimento di freddezza pratica, di meschinità nascosta dietro modi decorosi e bugie raccontate sotto le sembianze di una verità. Perché il finale ha come protagonista il giovane, che dopo essere stato vittima di entrambe le donne, deve andare in cerca di fortuna per saldare i suoi debiti. La cosa patetica è che questo giovane ha sempre saputo, in realtà, in chi si stava cacciando. Tuttavia, il loro amore prevaleva sui vantaggi e sulla meschinità, un amore che sembrava a tutti una debolezza di carattere e un'ingenuità al limite della stupidità. Ma questo personaggio non esaurisce qui la sua ricchezza. All'inizio lo abbiamo visto intelligente, prudente, desideroso di fondare una famiglia secondo i canoni previsti dalla società e dalla religione. Non era ambizioso ma non sprecava nemmeno la sua fortuna. La sua dedizione alla fidanzata mostrava più amore che interesse. La sua consapevole rovina lo mostra come un'anima disposta a sacrificarsi per sua moglie. Ma poiché fino ad ora ha creduto nella sua fedeltà, nel suo amore, è stato disposto a sacrificare il suo denaro ai loro adorabili capricci. Quando il Conte di Marsay, amico incondizionato, gli racconta la verità, le trappole e le infedeltà di cui è stato vittima, troviamo un protagonista sconfitto, di fronte alla propria ingenuità, come se il suo buon senso fosse un nemico che ha. sconfitto perché lo ha sempre portato senza crederlo un nemico. Questo romanzo è spietato, la sua critica dura, con un'alta gamma poetica e narrativa.

La Messa dell'Ateo è un racconto breve che racconta come un chirurgo, non credente, chiede e partecipa alla messa in onore di un mendicante che lo ha aiutato all'inizio della sua carriera. Questa storia è un esempio della

maestria di Balzac nel racconto. In poco spazio determina situazione, racconto e esito, il tutto con un linguaggio preciso ed elegante, dove la metafora non è mai troppo cruda perché adeguatamente proporzionata a ciò che vuole evidenziare. In questa storia, come nei romanzi, il finale è energico, non condiscendente a nessun lieto fine, ma nemmeno bizzarramente triste. È un finale naturale, dove non c'è stato spazio per un altro, evidenziato, confermato, modellato, forse, dal linguaggio, che raggiunge livelli emotivi precisi e adeguati a confermare la sua forza e la sua ineluttabilità.

Questi romanzi sono un grande studio sulla società umana, contenente pensieri lucidi e amari sul matrimonio, l'ambizione eccessiva, l'ipocrisia, gli interessi acquisiti, la corruzione e soprattutto la crudele realtà della natura umana. Balzac non è condiscendente né con gli uomini né con le donne. res, individuando stereotipi che non manchino di contenere caratteristiche ambigue. Grandi studi che restano quello che sono, romanzi, opere di narrativa la cui realtà è più vicina e chiara di ciò che ci circonda. Questa è, mi sembra, una delle funzioni fondamentali, essenziali, se non la più importante, della grande letteratura.

Alcuni commenti sulla vastità di un'opera

Leggere otto volumi del ciclo della Commedia Umana, secondo le varie edizioni esistenti, significa leggere, ad esempio, quasi mille pagine di ciascun volume in doppie colonne, cioè circa ottomila pagine e il doppio se consideriamo uno standard attuale formato. 16.000 pagine che dipingono un affresco ancora incompleto di mezzo secolo di vita francese. Lo scopo di Balzac era ricreare un mondo, analizzare atteggiamenti e psicologismi, sentimenti, regole, costumi, tutto ciò che determina i movimenti della società umana in tutti gli ambiti possibili. La vastità di questo obiettivo è troppo estesa, quasi impossibile se l'autore non pone limiti alla sua pretesa. Il problema è che più si scrive di un mondo, invece di restringersi per sazietà o completamento, esso si espande, perché la conoscenza invece di soddisfare dà più fame di conoscenza, e i personaggi non sono mai isolati, ma alcuni ci portano nel mondo. conoscenza degli altri. E così i luoghi e i personaggi si moltiplicano fino a diventare innumerevoli e le situazioni tremendamente complesse e difficili da trasmettere. Non esiste metodologia migliore del romanzo, credo, perché i saggi e gli studi sono troppo astratti e freddi, addirittura più limitati di un ciclo di romanzi. Ma anche così, per un singolo autore, forse l’unico modo per trascrivere una visione di quel mondo, perché la voce di molti autori annullerebbe l’efficacia e la peculiarità di una voce particolare, concessa dalla verosimiglianza di una determinata

logica, il compito è improbabile. Pertanto i risultati diventeranno irregolari. Dopo averne letto gran parte, sono arrivato a trovare una deplorevole ripetizione e somiglianza nei romanzi di Balzac. Questa somiglianza non è specificatamente nella trama, anche se il tema richiede alcuni schemi letterari prestabiliti, -come la lotta per le eredità o i triangoli amorosi-, poiché le trame sono molto ben sviluppate e i personaggi sono ancora per lo meno interessanti, e ovviamente estremamente ben segnalato e delineato. La somiglianza che soprattutto impoverisce l'insieme è nel tono e nelle risorse. Abbiamo già sottolineato in precedenza che Balzac aveva la capacità di cambiare registro con grande facilità, sia nelle voci dei personaggi che nel punto di vista. Anche le risorse narrative sono molto varie: la prima o la terza persona, la cronaca, l'intervento dell'autore, i racconti di un incontro, le trame nelle trame. Tuttavia, arriva un momento in cui i personaggi perdono luminosità e contrasto a causa del tono medio e ripetuto. Va notato che rispetto ad altri autori Balzac continua ad essere un maestro anche nelle opere meno eccezionali, ma rispetto a lui, cosa inevitabile vista la grandezza della sua opera, troviamo una stanchezza mascherata dalla fluidità narrativa, una sorta di di sforzo forzato per continuare qualcosa che non aveva necessariamente bisogno di essere continuato. È, per dirla in modo più grafico, come un grande edificio o un grande albergo antico, dove possiamo trovare stanze magnifiche e grandi, piene di uno splendore antico e magistrale, ma altre più piccole ed economiche, più isolate e con una certa sporcizia. Visitare questi ultimi ci annoia, ci deprime, ma ci consola aver visitato poco prima quelli migliori. Il romanzo storico era un interesse particolare dell'autore, ma i suoi successi sono quelli che hanno subito il maggior deterioramento e appannamento nel tempo. I romanzi con personaggi sono quelli di maggior successo, eppure ci sono certi simboli o punti di riferimento in tutta la sua opera che annullano le intenzioni di ripetizione nel resto. La generalità dell'opera completa potrebbe essere collocata in questi due gruppi. Romanzi come La pelle di onagro, Eugene Grandet, Il cugino Pons e la stupenda cugina Bette, la magistrale Beatriz, forse il più riuscito sia nella trama che nello squisito linguaggio letterario, L'inchiesta sull'assoluto, o Cesar Birotteau, che pur essendo all'interno del gruppo dei romanzi dedicati all'ambito socioeconomico, è senza dubbio il più redimibile e riuscito di questa tipologia. E tutto questo grazie al fatto che Balzac non dimentica di salvare l'intimità psichica e sentimentale dei personaggi all'interno di un freddo ambiente sociale. È questo contrasto che determina la massima realizzazione dell'opera di Balza, l'intimo nel generale, il gesto umano e il volto meschino o sottomesso, adorabile o odioso, pio e nobile, come entità rappresentativa, salvaguardando ciò che è veramente notevole e duraturo. . Non le vicissitudini e le meschine manovre del potere, il dl'inerenza e la ricerca di una posizione nella società - personaggi come Elias Magus, per esempio, il massimo esponente, ritratto magistrale realizzato da Balzac - ma gli atti sublimi nascosti dietro le porte, le relazioni prive di ogni interesse diverso dal sentimento e dalla buona volontà, - come in Beatriz o El primo Pons-, ovvero il fatto stesso della morte, manifestato come un fatto altro, al

di sopra del quale altri continuano a vivere, dimenticando i morti e ricreando gli stessi comportamenti che li hanno condotti alla fine, non toccherà loro altro che la prossima svolta, e nel profondo, per quanto li distragga l'abbagliamento delle cose che passano, lo sanno consapevolmente.

Diciamo che il meglio di Balzac sta nella sua intelligente percezione e trasmissione del mondo che ha deciso di catturare in forma scritta, e non solo, né necessariamente, nella sua veste fotografica o pittorica. Due esempi magistrali di quanto abbiamo appena detto sono questi due brevi testi: Il contratto di matrimonio e L'incapacità. Il risultato non sta nel concedere un romanzo per ogni genere di commercio, come in César Birotteau o La casa del gatto che gioca, regione francese o straniera, come in Les Chuanes o I contadini, genere artistico, come in L'opera sconosciuta ovvero L'elisir di lunga vita, ma nel dare vita ad ogni romanzo, qualunque sia il tema o l'ambientazione. Per questo, il linguaggio è essenziale, ed è per questo che Beatriz vince in termini di poesia del linguaggio. Le disquisizioni filosofiche non sono lì poste come lunghi monologhi o interruzioni nell'azione, ma come naturali momenti di distensione nella trama, di pensieri di alta filosofia psico-sociale che nascono e si inseriscono spontaneamente da e nella mente e nello spirito dei personaggi. . Sono queste disquisizioni a dare profondità ai protagonisti, poiché in assenza di un'adeguata analisi psico-clinica, la filosofia sociale si mescola ai sentimenti e alla visione particolari di ciascun personaggio. I personaggi più riusciti di Balzac sono soprattutto donne: vedi ad esempio La cugina Bette, Un altro studio sulla donna, L'incapacità, Beatrice, Memorie di due sposi, La trentenne, ma ci sono anche personaggi maschili catturati in modo sublime: Gobseck, Cesar Birotteau, cugino Pons.

Tornando alle opere che dobbiamo vedere oggi, The Village Priest è un esempio delle carenze di cui abbiamo parlato prima. Balzac trasmette la storia in un modo che non sempre ha tollerato il passare del tempo. Il suo linguaggio in questo tipo di drammi storici è eccessivamente attaccato alla realtà e all'immediatezza del tempo che cerca di catturare, pertanto la realtà tende a saturare e ad affondare l'opera in sé, che è letteraria e non un manuale di storia. Qualcosa di simile accade in The Village Priest, c'è una diversità di trame che sembra creare un mistero che tiene il lettore in sospeso per lunghe pagine, ma questo mistero diventa prevedibile e per niente originale. La realtà, ancora una volta, si satura per la sua mancanza di originalità, e il linguaggio, discreto ma mediocre, tende ad adempiere al suo ruolo di mero cronista, senza velleità letterarie. Il fantastico in Balzac ha i suoi alti e bassi, ma nelle migliori delle sue opere costituisce una sorta di rinnovamento di stile e di linguaggio. La particolarità delle trame di Balzac sta nella loro curiosa mescolanza di molteplici intrecci abilmente collegati, nell'ambivalenza dei personaggi, e questa stessa intelligente abilità letteraria viene applicata nelle trame dei suoi testi fantastici. Il soprannaturale non è nella realtà, ma nella molteplice interpretazione degli eventi semplici e quotidiani, nella fatalità, nel destino a cui i personaggi non possono sottrarsi. In Melmoth Reconciled abbiamo un testo minore

all'interno dell'intera sua opera, ma che fornisce una visione diversa, un complemento, quasi una visione di quarta dimensione all'interno della Borsa e della casa Nucingen, due archetipi realistici e duri, strettamente legati a gli elementi reali e naturalistici dell'opera balzaciana. Una Passione nel Deserto è un piccolo gioiello da inserire nei suoi brevi testi, dove possiamo trovare molti capolavori, una storia fantastica, realistica e poetica del rapporto tra un uomo e una pantera, che funge da motivo per un racconto poetico visione e filosofica della natura umana in generale.

Possiamo giungere alla conclusione, certamente arbitraria e soggetta ad un giudizio basato sui gusti particolari, senza cessare di essere un tentativo imparziale, anche se infruttuoso, di critica che si pone come obiettivo, e utilizza come strumento, un'analisi dettagliata e una visione che ci vuole essere lucido, che gran parte delle opere che compongono questa grande saga della società sono ripetizioni di alcuni romanzi e racconti che si distinguono come capolavori. Il meglio dell'opera di Balzac sono quei testi in cui analizza la società del suo tempo, o di quella immediatamente precedente. Come ogni opera che mira a coprire un mondo intero, è intrinsecamente destinata a fallire. L'unica cosa completa è il mondo che cerca di essere catturato, e anche questo sta cambiando. L'intenzione dell'autore si traduce in un tentativo sistematizzato di descrivere la società sulla base di un certo schematismo che cerca di classificarla in generi, in segmenti, in personaggi paradigmatici. L'intero piano è essenziale, ovviamente, ma è destinato a rimanere incompleto. Pertanto, troviamo due tipi di fallimenti. Uno, l'esaurimento delle storie. Molti romanzi e racconti ripetono uno schema narrativo ancorato alla retorica stessa della realtà. Qualunque sia l'ambiente o la classe sociale che l'autore ha scelto per questo o quel romanzo, i comportamenti degli uomini e delle donne si limitano a un paio o a pochi atteggiamenti e azioni in più. Ciò ci porta a mettere seriamente in pericolo la profondità psicologica del testo, così come la mera descrizione esteriore dei personaggi. Ciò porta, quindi, a far sì che il linguaggio, l’altro punto di fallimento, sia limitato, o autolimitante per il suo stesso esaurimento, sia dalle storie come fonte di cibo, sia dal mestiere che porta alla scrittura quasi automaticamente. Così, la poesia del linguaggio, che arricchisce l'opera e ha il compito di compensare carenze, come quella stessa della storia, viene assente, e diventa una mera enumerazione di descrizioni, commenti e retorica. La filosofia di Balzac, quando non è profonda o adeguatamente inserita nella trama, diventa astratta e superficiale. Per questo, e in un ambito distinto, i loro articoli giornalistici ricadono nello stesso difetto: sono saturi di realtà. Anche se le loro opinioni tendono ad essere imparziali o a riconoscere il loro status di semplici opinioni personali, il linguaggio è troppo ancorato a un semplicismo quasi giornalistico che mantiene l’analisi superficiale. È vero che non ci sono inquadrature economiche e predomina il buon gusto, che l'osservazione è lucida e acuta, analitica, ma manca di profondità emotiva. Lo sguardo di Balzac si distingue per la sua penetrazione nelle crepe della società, per la nitidezza con cui taglia i veli dei costumi. Ironia e poesia sono due armi che Balzac ha utilizzato magistralmente nei suoi testi migliori. Opere come

Eugenia Grandet, Beatrice, La pelle dell'onagero, L'indagine sull'assoluto, La cugina Bette, Cesar Birotteau, sono punti chiave che rappresentano tendenze e generi, sotto i quali si cela tutta una serie di opere, che non fanno altro che ripetere con alcune variazioni rispetto all'idea originale. Alcuni con più o meno successo, ma senza dubbio limitando il numero delle opere veramente buone al cinquanta per cento in meno, essendo contemplativi e generosi. La grandezza delle più grandi opere sta sia nell'eccellenza del linguaggio che nella storia raccontata, ambiti tra i quali possiamo individuare diversi strumenti che ogni autore deve possedere, una visione lucida, una capacità di critica, il buon gusto di saper dare sottigliezza al suo sguardo, l'abilità dell'ironia, che a sua volta richiede una certa angoscia esistenziale e una maturità con cui si è già nati, tutto questo mescolato con l'abilità letteraria.

Patricia Highsmith

La casa nera (1981)

Mentre in Once, che comprende storie scritte dai 24 ai 69 anni, si esplora soprattutto l'universo psicologico dei personaggi, senza chiedersi perché si comportano in quel modo ma semplicemente mostrando queste azioni, in The Black House, che copre storie da dai 57 ai 60 anni, esplora le relazioni tra persone, famiglia, amici, genitori e figli. Il risultato è uno studio psicosociale dei comportamenti con la maestria di un grande narratore, che non fa altro che mostrare abbastanza: le azioni, i dialoghi e i lievi riferimenti ai pensieri e ai sentimenti di questi protagonisti. Le trame non sono fantastiche, lo sembrano solo a tratti perché il linguaggio e la trama del racconto rivelano crepe dove il mistero sta nitido, senza quella chiarezza che diluisce l'incertezza, ciò che non si sa, la sensazione che qualcos'altro passi. . Non tutto è quello che sembra, tanto meno le persone. E soprattutto le persone che pensiamo di conoscere. I personaggi di queste storie sono individui normali, assolutamente insignificanti, sono anche buoni e semplici con i loro vicini o amici. Ma anche chi ha le migliori intenzioni può causare tragedie e produrre il dolore più intenso nelle anime degli altri. In Non era uno dei nostri, un gruppo di amici isola uno di loro perché cade nella mediocrità e nella depressione, ma questi problemi sono la causa e la conseguenza di questi amici "comprensivi". In Sotto lo sguardo di un angelo cupo il protagonista è vittima di una truffa, ma senza che lui lo voglia, almeno consapevolmente, i suoi carnefici cadono uno dopo l'altro. Nel sogno di l Emma C. la presenza di una giovane donna nell'equipaggio maschile di

un peschereccio provoca una lotta quasi tribale e spietata tra gli istinti sessuali maschili. In Have Old People at Home c'è un'altra guerra più contorta, e apparentemente più civile, ma non per questo meno cruenta: due coppie, una anziana e l'altra giovane, combattono per far sopravvivere il proprio ego, fino a diventare quasi una lotta per la sopravvivenza nell'ambiente urbano. società. In I Despise Your Way of Living, il divario generazionale tra padre e figlio è più di una differenza sociale, perché sono coinvolti i sentimenti e l'odio può essere proporzionalmente intenso all'amore. In Where You Go, la moglie di un diplomatico rompe la routine del suo matrimonio con un piano fallito, ma rivela una guerra tra marito e moglie che solo ora viene dichiarata. In Ending Everything, un giovane con due amiche decide di porre fine a entrambe, mettendole l'una contro l'altra. Infine, in The Black House quel luogo funge da pretesto per un'allegoria già esplicita degli angoli oscuri dell'essere umano. Così, queste storie, scritte magistralmente in se stesse, perfette nella forma e nel risultato, senza tempo sia in ciò che dicono che nei significati che sottendono alle loro battute, parlano della natura umana, meschina, competitiva, sospettosa, egoista. L'aquilone, forse, è la storia più poetica, anche se terribile nel finale, eppure non devia dagli stessi percorsi. In questa storia un ragazzo, tra le liti dei suoi genitori dopo la morte della sorella, decide di realizzare un grandissimo aquilone con il nome della sorella. Prende l'aquilone, l'aquilone lo solleva in aria e lo sbatte contro un albero. Il ragazzo ha raggiunto la sorella, è vero, ma: la sorella lo ha guidato per condurlo verso il cielo o per trascinarlo con sé? Questa è l'ambivalenza dei sentimenti umani e dei fattori ad essi legati, tale è l'ambiguità che Patricia Highsmith ha deciso di esplorare senza dubbi e pregiudizi, solo con il buon gusto e l'eccellenza della sua narrativa.

Crimini bestiali (1975)

Questa serie di racconti dello scrittore nordamericano è stata pubblicata all'età di 54 anni. Dimostra un'autrice in completa padronanza del suo mestiere, sia nella tecnica e nelle risorse narrative, sia nella maturità del punto di vista e nel trattamento della storia raccontata. Si potrebbe parlare di un limite per queste storie, fissato in anticipo dalla necessità di adeguarsi a determinati parametri: devono includere animali, e qualche fatto raccapricciante ad essi correlato. Partendo da queste basi, e attenendosi a questi limiti, non troviamo alcuna carenza che possa essere attribuita a queste limitazioni tematiche. Inoltre, l'abilità dell'autore supera i livelli attesi di intensità e qualità comuni a questo tipo di narrativa tipografica. Chi scrive sa che l'ispirazione non può adattarsi a schemi precedenti, a pressioni

esterne sia di tema che di stile, almeno quando si intende scrivere con qualità. Per questo l'unica cosa percorribile è la scrittura guidata dai propri parametri, dalle proprie forze, quando l'autore ricerca dentro la parte più profonda e profonda del suo personaggio. Quando tutto questo è in linea con la maturità narrativa e stilistica, allora emergono grandi opere.

Questi racconti, quindi, mostrano un risultato che supera i limiti originari e li riunisce in una selezionata raccolta di racconti dove semplicemente, e per caso, il filo conduttore sono gli animali. Questo è, allora, il risultato che ogni raccolta tematica deve cercare, non una giustificazione o una valorizzazione attraverso lo scopo originario, ma attraverso il risultato individuale di ciascuna, dove ogni storia ha valore in sé, e lo stupore si rinnova in ogni nuova. storia letta.

Queste storie di Highsmith ci parlano di animali strettamente imparentati con l'uomo. Si tratta per lo più di storie tragiche, in cui gli animali sono carnefici dei loro proprietari, ma anche vittime da parte loro. Il punto di vista a volte è posto sull'animale stesso, non come in una storia per bambini, né è artificioso o condiscendente. L'animale ragiona con alcune considerazioni incentrate più sull'istinto e sulla logica del buon senso che su un processo di ragionamento ingenuo. Questi animali non sono innocenti, sanno che devono sopravvivere, e anche la vendetta non è vista con pregiudizio o con un senso di odio esacerbato, ma solo come un fatto che le circostanze prevedono. Nell'ambito delle motivazioni prevale l'ambiguità. Ci chiediamo: questi animali agiscono per vendetta e risentimento, sono stupidi, sono malvagi, sono crudeli solo per il gusto di farlo? L'elefantessa della prima storia uccide il suo domatore per maltrattamenti, ma lei muore sognando il suo primo domatore, l'unico che la capiva. Un cane uccide l'amico del suo proprietario deceduto semplicemente per avergli rubato il dispositivo per l'asma, e lo fa non per odio ma per amore. autodifesa Un maiale uccide il suo padrone perché cerca di impedirgli di mangiare i tartufi con cui vorrebbe ricevere un premio. Come questi, possiamo citare diversi esempi. Gli animali di Highsmith non smettono mai di essere animali, il loro ragionamento è limitato, agiscono secondo l'istinto e non smettono mai di essere crudeli con chi è crudele con loro. Ma allo stesso tempo tutto ciò è ancora un'allegoria del comportamento umano. Gli uomini e le donne di queste storie si comportano con una bestialità maggiore di quella di un animale, anche la loro incomprensione e grettezza è maggiore di quella di qualsiasi animale.

Ci sono storie in cui gli animali sono personaggi secondari, nel senso che non sono altro che strumenti che agiscono attorno all'uomo, e ci mostrano, per contrasto, le differenze e le somiglianze tra i due, come un rapporto a doppio senso, un'identificazione comune ad entrambi. I criceti, ad esempio, sono lo strumento che un ragazzo utilizza per la consueta lotta generazionale con il padre. Il duro rapporto tra padre e figlio, dominato dal dominatore, anche se non prevede violenza fisica o psicologica, è portato ai limiti violenti dalla presenza di questi criceti, la cui immagine ingenua

contrasta con il loro successivo comportamento omicida. Un altro esempio è il cavallo che un nipote vuole utilizzare per provocare la morte della nonna, dalla quale vuole ereditare la fattoria. Il piano va storto e lui muore, ma il presunto lieto fine per la nonna appare solo quando scopre il vero obiettivo della persona che amava. Alcuni polli, maltrattati dal moderno sistema meccanicistico, partecipano alla morte del contadino, ma allo stesso tempo sono uno strumento indiretto della moglie, che coglie l'occasione per sbarazzarsi del marito.

Questi animali sono vendicativi, sono vittime, si comportano meglio o peggio degli umani, percepiscono i loro veri obiettivi o sentimenti, ed essendo animali in stretto rapporto con la società umana, sono forse colpevoli quanto noi?

Credo che queste storie implichi tutte queste alternative e tutte quelle che ogni lettore attento può considerare. Poiché la buona letteratura non è al servizio di un obiettivo moralizzatore, ma di un progetto senza obiettivi, vale il paradosso. L'obiettivo della letteratura è raccontare e pensare ciò che viene raccontato. Poi viene il resto, il godimento prima, e poi, inevitabilmente, le molteplici e successive riflessioni sulla condizione umana in generale.

Il talento di Mr. Ripley (1955)

Highsmith pubblicò questo primo romanzo con il personaggio di Thomas Ripley all'età di 34 anni. Rimane, a più di 50 anni dalla sua pubblicazione, uno dei migliori romanzi scritti nell'intero XX secolo. I fattori di ciò sono molteplici: la sua scrittura, le sue connotazioni sociali, le sue caratteristiche psicologiche. Come farà più tardi in Quel dolce male, il punto di vista unico è il fattore predominante nel sostegno e nella forza trainante di questo romanzo. La patologia psicopatica di questo personaggio è evidente, ma il punto di vista scelto dall'autore, di limitato narratore onnisciente, genera un'ambiguità che si radica nel lettore, e il lettore finalmente pensa e sente, identificandosi con il protagonista. Che si tratti di un assassino o di un santo è arbitrario e in una certa misura irrilevante. Importa solo per lo svolgimento della trama, per la linearità della trama, ma non per l'impegno che l'autore costringe il lettore. Si resta catturati dal linguaggio esatto, elegante ma preciso, austero ma con una poetica dello strano e del morboso nell'ambito della vita quotidiana. I personaggi di Highsmith non si distinguono per la loro evidente follia o per i loro gesti o azioni bizzarre. Sono personaggi comuni e ordinari nella cui mente stiamo entrando a poco a poco. Il suo linguaggio a prima vista è normale, il suo rapporto con gli altri è

apparentemente normale. Quindi, i tuoi pensieri non si discostano dal solito, ma scopriamo piccole incongruenze, che, poiché fanno parte dello stesso pensiero, non risaltano troppo. Ma tra queste incongruenze c'è un fattore di stranezza, qualcosa di piuttosto intuito, che alla fine verrà svelato con un atto violento. Abbiamo quindi tra le mani un personaggio le cui motivazioni, i cui segreti vengono svelati e, sebbene psicologicamente ambigui, sono chiari. Thomas Ripley si distingue per intelligenza e lucidità, altro fattore che aggiunge complessità alla sua patologia, o meglio la determina.

L'intero romanzo, quindi, come una grande proiezione della sua mente, è un trattato sull'identità. Ripley inizia come un truffatore di poco conto. Non ha rimorsi, ma ha qualche scrupolo di moralità ipocrita. È facilmente capace di imitare identità, di realizzare simbiosi sottili di cui si convince più degli altri. La loro sopravvivenza, la loro impunità, a volte difficile da credere se ci atteniamo a ciò che supponiamo della realtà non romanzesca, si basa sia su una sorta di fortuna che lo favorisce nella sua perseveranza e intelligenza. Ripley confida solo in se stesso, e anche quando crede che sta per essere catturato, la disperazione è solo interiore, senza lasciarla trasparire all'esterno. Non è strano, quindi, che a un certo punto del romanzo si dica, ad esempio: "Ero solo e suonavo qualcosa per cui la solitudine era necessaria". Questi due piani della loro realtà, non diversi da quelli di qualsiasi essere umano, coincidono con l'idea di identità. Anche gli altri personaggi diventano rilevanti o messi in risalto quando sono pensati da lui. L’esempio più chiaro è quello di Richard Greenleaf. Questo personaggio scompare presto dal romanzo, e quello che abbiamo visto direttamente di lui è quasi come se avessi visto qualcuno da lontano, o sentito in conversazioni fugaci. Ma quando Ripley assume la sua personalità, ciò lo trasforma in una persona definita e con caratteristiche precise. Ripley è un camaleonte, i suoi desideri di progresso economico e tranquillità lo uniscono alla gente comune. Ama l'arte e ha l'ambizione di vedere e apprezzare il mondo. La sua sensibilità come essere umano non sembra essere alterata da pensieri o desideri oscuri. Il problema è che c'è qualcosa che non va nella sua moralità, le barriere che ci impediscono di compiere certi atti in lui non funzionano. Quindi uccide, consapevolmente, con più o meno disagio, ma sempre come mezzo per risolvere qualcosa. Come qualcuno che esegue una procedura complicata, uccide.

Un altro fattore importante è quello sessuale. Ripley condivide le caratteristiche degli altri di Highsmith, la sua ambiguità sessuale è un fattore rilevante per le sue azioni immediate. L'omosessualità repressa è, senza dubbio, una pulsione direttamente collegata ai suoi desideri violenti, temperata da una squisita sensibilità per l'apparente e il superficiale. Vestirsi e parlare in un certo modo sono strumenti essenziali per il tuo successo, e questo apprezzamento per la sottigliezza e l'eleganza è un altro elemento implicito nell'ambiguità sessuale. C'è un precedente menzionato nel romanzo, in cui si dice che i suoi genitori sono annegati e lui ha una repulsione per l'acqua. Potremmo quindi collegare questo fatto alla repulsione che Marge a volte prova a causa della natura acquosa e della

fluidità delle donne in relazione ai cicli mestruali. L'attrazione per Richard Greenleaf non è direttamente omosessuale, per quanto si possa sospettare. Non lo ama, semplicemente si trova bene con lui, vuole condividere tempi e luoghi con il suo amico così come tutti noi vorremmo condividere le cose che ci piacciono, perché a volte non basta godersele da soli. L'altro è un'estensione di se stessi. Questo è ciò che, forse, vede in Richard. Quando lui si allontana, quando si allontana, è allora che anche Ripley prende le distanze dai suoi sentimenti, e allora vede nell'amica semplicemente un ostacolo, un fattore utilitaristico.

La cosa curiosa di Ripley è che i suoi piani sembrano spontanei, come se le sue idee nascessero solo poco prima di essere realizzate. Quindi, l'apparente tranquillità con cui agisce, e la fortuna, di cui abbiamo parlato prima, potrebbero non essere altro che un preciso dono di intuizione di cui è dotato.

Un altro elemento interessante è quello tra realtà e finzione. Se Ripley sopravvive alla disperazione è perché crea un mondo fittizio, dove è un altro o molti, dove crede di poter cambiare senza essere scoperto. Un mondo che però si adatta alla realtà perché utilizza gli stessi strumenti e oggetti. La sua narrativa si muove all'interno del quotidiano come se fosse fatto di superfici morbide ricoperte di lubrificante. Ripley a volte se ne va senza sapere come ha fatto. Questa ambivalenza tra finzione e realtà è alimentata anche dal punto di vista, certo, senza il quale non sarebbe possibile questa illusione che sostiene il personaggio tra tanti pericoli, ma anche dai pregi del linguaggio, che, pur rimanendo preciso, è una svolta impersonale. Infine, bisogna menzionare lo strano affetto che il lettore arriva a nutrire nei confronti di Ripley. Le sue azioni sono esecrabili, lo sappiamo, così come lo sa lui, ma soffriamo quando è in pericolo, e speriamo che i fatti lo aiutino a sfuggire a chi vuole catturarlo. Questo elemento, come abbiamo già accennato, è determinante per la riuscita del romanzo, ma risulta comunque straordinario se ci pensiamo bene. Ripley è solo uno di noi. Fa quello che faremmo tutti se fossimo favoriti dalla sua stessa intelligenza, bravura e intuito. Se fossimo, inoltre, esenti dalle barriere emotive, culturali e morali che ci trattengono, anteponendoci la colpa, entità che per Ripley non sembra avere molta importanza.

L'incantesimo di Elsie (1986)

Questo romanzo, il cui titolo originale è Trovato per strada, pubblicato in occasione del 65esimo compleanno dell'autore, non è, a mio avviso, un'opera completamente compiuta. Cominciamo col dire che la sua lettura

si lascia trasportare dalla bravura narrativa prevista, ma arriva un momento in cui ce lo chiede Sappiamo quando inizia il conflitto. Praticamente per metà è una presentazione di personaggi e situazioni che sono chiaramente tale, una presentazione, una preparazione. Sentiamo che qualcosa si nasconde, che qualcosa sta per succedere. Abbiamo una famiglia semplice, padre, madre e figlia. Lui è un illustratore di libri, lei lavora in una galleria d'arte. Hanno un vicino con tendenze pseudo-fasciste che interferisce nelle loro vite. C'è una ragazza che esercita il suo fascino sulla coppia e sul vicino. Il titolo originale si riferisce al portafoglio trovato per strada e che il vicino ha restituito intatto al proprietario. È anche un'allegoria del personaggio di Elsie, una ragazza venuta a New York dalla sua città e che Linderman, il vicino in questione, vuole vedere come qualcuno che deve essere salvato da ogni pericolo. La situazione presentata, i rapporti dei personaggi, l'omosessualità implicita tra loro, gli amori non corrisposti, tutti questi segreti sono, dopo tutto, i segreti che chiunque nasconde, a volte anche a se stesso. Tutto ciò crea una situazione molto promettente. Ma le pagine girano e le scene si susseguono senza contrasti, densità o intensità emotiva. Sebbene i personaggi siano intellettuali e il loro comportamento sia quasi freddo nelle loro relazioni, l'autore non entra nel loro conflitto interiore, nemmeno attraverso il loro linguaggio. Le uniche volte in cui sembra farlo, quando sviluppa la personalità di Linderman, rimane con patologie sociali e non psicologiche. Il linguaggio, punto centrale per la gestione dell'intera situazione, non spicca, è un po' piatto, se non direttamente lento e distanziato, senza impegno nei confronti dei protagonisti. Forse potremmo chiamarlo "stanco"? Fin dall'inizio, c'è un fattore che fa avanzare questi problemi. I riassunti, cioè la narrazione di eventi precedenti alla vita dei personaggi, e che dovrebbero essere esposti come indizi e indicazioni di motivazioni di comportamenti che poi leggeremo, sono lunghi e anche goffi, forzati e spesso inutili. La trama, poi, sembra molto "allungata". La verosimiglianza della patologia di Linderman, unico tentativo di approfondire aree più oscure e letterariamente giustificate, si perde perché c'è un contrasto troppo netto con la "realtà" dell'altro protagonista, Sutherland. Il punto di vista alterato di un personaggio è credibile quando quello sguardo diventa quello del lettore, allora il lettore sperimenta ciò che sperimenta il personaggio. Ma se nel capitolo successivo vediamo la realtà concreta attraverso un altro personaggio, l'illusione emotiva scompare e la trama diventa una storia clinica, un rapporto di polizia o una mera cronaca giornalistica con l'intento di un romanzo o di un melodramma. La trama delle attrazioni sessuali sembra passare in primo piano, ma non è sufficiente a suscitare interesse al di là di un presunto studio sociale o sulla natura dei sessi. L'introduzione dell'omicidio di Elsie non sorprende né rappresenta un punto di rottura nella trama, dal punto in cui dovrebbe costituire un cardine nell'aspetto emotivo e nello svolgimento della trama. La risoluzione, invece di avere a che fare con i conflitti interiori dei personaggi, è indirizzata verso una vendetta per gelosia portata avanti da un personaggio tutt'altro che secondario, quasi un capro espiatorio letterario. Sebbene il trattamento di Highsmith sia austero e distaccato per via del suo stile austero e distanziato,

il meglio di questa modalità non si basa su una mera narrazione superficiale, ma sull'esplorazione dell'interno della psiche, e questo non significa parlare delle sue patologie psichiatriche, ma piuttosto le motivazioni che denotano i propri comportamenti. E per questo occorre un linguaggio che l'autore ha saputo sviluppare con alto merito in tanti altri romanzi e racconti. Qui il risultato è mediocre, il trattamento convenzionale e superficiale, e ci lascia con la sensazione di un'autrice forse stanca, che ripete una formula ancorata semplicemente alla sua abilità narrativa, che è solo la forza fisica di qualsiasi meccanismo intellettuale.

Quel dolce male (1960)

Pubblicato all'età di 39 anni, questo romanzo racchiude le motivazioni e le preoccupazioni di quasi tutta la sua opera, condividendo anche l'abilità e la padronanza tecnica della sua scrittura. L'autore racconta in terza persona, ma sempre dal punto di vista del protagonista. Tenendo conto che il personaggio è quello che potrebbe essere descritto come uno psicopatico, la verità e le bugie di ciò che gli accade cambiano nel corso del romanzo. Ma non è una confusione per il lettore ma solo per il personaggio. Vediamo.

Fin dall'inizio il romanzo pone qualcosa di strano. Il protagonista ha una particolarità: vive in base ad una certa "situazione" personale. Qualcosa che determina il tuo pensiero e la tua azione. Ma questo approccio al comportamento anomalo si diluisce man mano che viene spiegato, e quindi il suo comportamento e il suo ragionamento arrivano a guadagnare la complicità del lettore, perché non differiscono molto da qualsiasi altro comportamento. , le loro fantasie e desideri impossibili. David Kelsey, un chimico professionista, di apparente genialità e intelligenza, ma non del tutto sfruttato da una mancanza di ambizione che vedremo in seguito è intrinsecamente legata alla sua patologia, diventa ossessionato da una donna con cui esce per un mese e che in seguito sposa. con un altro uomo. La protagonista presume che si sia trattato di una sorta di tradimento, anche se non ci sono state promesse o impegni reali da parte della donna. A sua volta, vive nei giorni feriali in una pensione, e nei fine settimana dice di trascorrerli con la madre malata. Ma in realtà sua madre è morta, e lui trascorre quei giorni da solo in una casa che ha comprato sotto altro nome per la sua fidanzata, immaginando che lei viva lì. Le bugie con cui si illude continuano ad essere bugie per lui, cioè è consapevole che le cose non sono come vorrebbe, ma allo stesso tempo si ostina a cambiarle attraverso risorse ossessive e ridicole, cerca di consolarsi pensando che le cose siano già cambiate, e per questo usa la fantasia, unico mezzo di consolazione. Invia lettere e visita la donna e suo marito. Li intimidisce con pressioni che

non manca mai di descrivere come gentili ed educate. La logica con cui cercano di ragionare con lui non coincide con la sua. A poco a poco, allora, il mondo e la sua vita si sgretolano intorno a lui, senza che lui sia disposto a rendersi conto della gravità, come un malato a cui è stata data una scadenza e che si ostina a dire che vivrà per sempre. Le conseguenze di questo comportamento, quindi, sono tragiche. Perché la violenza fa la sua comparsa inevitabile quando sono in gioco le passioni, e la sanità mentale scompare di fronte a una totale mancanza di risposta. È lui il responsabile della morte del marito della donna, anche se si ostina a ripetersi che quando lo ha fatto aveva un altro nome. È anche responsabile della morte di una ragazza che era innamorata di lui. Entrambe le personalità sotto le quali agisce hanno commesso un crimine.

L'intero romanzo è una lunga tesi sul comportamento patologico, ma è anche un'allegoria molto ben strutturata sui rapporti umani. Tutti questi personaggi non sono mai d'accordo nei loro sentimenti. La donna che ama non lo ama, e lui non ama la ragazza che si è innamorata di lui. Il suo migliore amico odia la donna che ha sposato. E gli apparenti buoni rapporti del protagonista con i suoi vicini di imbarco si basano su falsi presupposti. Pertanto, sembra dirci l'autore, gli unici rapporti pacifici e gentili sono quelli mantenuti entro i limiti della menzogna. C'è sempre una lotta sia nell'amicizia, nell'amore, o nella semplice compagnia o nel vicinato. Viene messa in discussione anche la nozione di identità. Ciò che siamo la maggior parte delle volte odiamo, vorremmo cambiare nome e modo di vivere. E in queste fantasie ne includiamo altre, modificandole a piacimento della nostra immaginazione e desiderio. Il romanzo ci racconta quali possono essere le conseguenze di questo desiderio di forzare la realtà. Se insistiamo, andremo sempre a sbattere contro un muro, e il muro non farà altro che ferirci, tanto più definitivamente quanto più insistiamo.

David Kelsey, il protagonista, non si può provare altro che pietà, dolore, disgusto. Ma ci sarà senza dubbio anche una sorta di affetto molto tenue e costante, basato sul fatto che i loro sogni, i loro desideri più profondi, sono molto simili ai nostri. Il linguaggio di Highsmith ha un suo stile particolare, un misto di spassionato ma né freddo né distante, né giornalistico né intimo, semplicemente accurato, elegante ma non accademico. È uno stile che fluisce con le azioni dei personaggi, questi implicitamente ancorati allo psicologismo che si insinua non con riferimenti diretti o riflessioni, ma con una tenue e quasi impercettibile simbiosi tra linguaggio e contenuto. Questo, quindi, è il meraviglioso risultato che chiamiamo stile. Highsmith non scrive da un genere particolare. Il modo in cui traduce particolari sentimenti maschili in una particolare personalità è magistrale. È anche encomiabile la capacità di mantenere il livello di interesse per più di 300 pagine, attraverso questa risorsa molto difficile, cioè il punto di vista limitato ma mutevole. Perché ciò che cambia non è tanto la realtà, ma ciò che David vede della realtà. Lentamente le "verità" si insinuano nella sua visione, cose che deve accettare e che lo mortificano, non importa quanto ne neghi l'importanza o il significato. Il lettore, per quanto veda attraverso questa

visione distorta, si rende conto che la realtà che circonda David è diversa da come la vede lui, e tante volte verrebbe voglia di urlargli contro, avvertirlo che sta commettendo un errore. Ma il loro percorso è come quello di quegli antieroi che dobbiamo lasciare liberi, rassegnandoci a vederli distruggersi, condividendone prima il dolore, e poi una terribile sensazione di vuoto e inutilità.

Ciò che ci dice Highsmith non è lontano dal psicopatologia abituale dell'uomo contemporaneo. Non stiamo parlando di malattie genetiche o di cause ambientali o familiari, ma semplicemente di un uomo che è cambiato molto lentamente, che ha saputo nascondere per molto tempo il suo mondo interiore alterato e contorto. Ma poiché non possiamo mai isolarci dal mondo esterno, esso ci condiziona, ci costringe a metterci in gioco e poi decide di eliminarci se commettiamo un errore, se diventiamo qualcuno che, come uno dei vecchi e ficcanaso vicini del romanzo , può essere descritto come "indesiderabile". Parola brutta, garbata ma forse la parola più crudele per chiunque voglia sentirsi parte della comunità umana.

Il finale è un altro punto culminante di questo eccellente romanzo. Non ci sarebbe altro finale, sicuramente, e il lettore ha ipotizzato che non ci siano molti finali possibili per questo lungo itinerario di autodistruzione. Non c'è altra alternativa che la morte volontaria per il protagonista, e potrebbe non essere nemmeno una morte per lui. Perché il suo ultimo pensiero è dedicato a quella donna che sognava, molto più bella e più meritevole del suo amore impossibile di quello reale.

Il ragazzo che seguì Ripley (1980) Ripley sott'acqua (1990) Il gioco di Ripley (1993)

I tre romanzi costituiscono le ultime apparizioni di Thomas Ripley. Tutti e tre sono caratterizzati da una fallita incursione in territori troppo conosciuti e che sembrano esauriti. Il terzo romanzo in ordine cronologico fu pubblicato dieci anni dopo il secondo (ognuno di essi, infatti, tranne l'ultimo, apparve in un periodo di dieci anni), e qui un ragazzo sedicenne, con preoccupazioni e un'oscura passato che gli ricorda Ripley, segue Tom nella sua casa in Francia. Per quanto cerchi di nascondere le sue vere ragioni, finisce per confessare di aver ucciso suo padre e si fida solo di Ripley. Fin dall'inizio la verosimiglianza è forzata, non importa quanto il mestiere dell'autore cerchi di nasconderla. Già nel secondo romanzo era alquanto strano, considerata la personalità di Ripley, essersi sposato e affermatosi come cittadino comune, senza cessare di svolgere certi "incarichi" di frode, ma ciò è dato come un cambiamento necessario, come un adattamento più delle sue caratteristiche

camaleontiche. Ma lì la bravura e lo spessore psicologico dell'autrice prendono le redini del suo personaggio, inserendo nella sua stessa genesi un'impronta conflittuale e allegorica, anche simbolista, senza tralasciare un'azione permanente. Nel terzo romanzo compaiono ripetuti riferimenti ai due precedenti, che già cominciano a travolgere. Ma è soprattutto un tono di sentimentalismo a guastare questo romanzo. Non è più solo un cittadino comune, che pur commettendo delitti che sa tenere nascosti, ma anche l'autrice stessa si allontana dal terreno ambiguo del personaggio per sfumarne i contrasti, per renderlo, forse, più umano, ma Il risultato è contrario a quanto desiderato: invece di renderlo più vulnerabile e profondo, diventa più artificiale, più legnoso, cioè perde la sua carnalità e diventa come il personaggio di un romanzo brutto e superficiale. L'identificazione tra uomo e ragazzo, ciò che si vede nell'altro, passato e futuro, non è sufficientemente sviluppata e resta in superficie. L'azione ci porta alla descrizione di Berlino e della situazione politica, poi al rapimento che Ripley deve risolvere. Se questa situazione che pone Ripley al posto del bravo ragazzo fosse una dimostrazione ironica della sua abilità e dei giochi di fortuna o di giustizia, un episodio del genere varrebbe la pena. Ma non è così. Ripley salva il ragazzo e recupera i soldi, lo porta a casa, e poi il ragazzo si suicida per il rimorso per aver ucciso suo padre. Perché il rapimento, ci chiediamo, se non fosse altro che riempire pagine e allungare una situazione piuttosto banale, senza contrasti né intensità. La risorsa del suicidio, ancora?, come nel romanzo precedente. Le brevi incursioni nel conflitto personale di Ripley, come il suo senso di colpa, non vanno oltre la semplice menzione, ed è proprio questo che differenzia l'efficace dall'inefficace. Negli altri romanzi, soprattutto nel primo, l'aspetto psicologico e le sue manifestazioni sono nella sostanza della trama, non c'è bisogno di parlarne. Dal momento in cui hai bisogno di menzionarli è perché qualcosa nella trama non funziona. La verosimiglianza è uno di questi, un fattore già molto delicato in un personaggio come Ripley, con tutti i travestimenti, le voci e i colpi di fortuna che le sue trame comportano. Altro, come dicevamo prima, è il fattore sentimentale, che non si coniuga con questo personaggio letterario. Perché Ripley non è tanto una “persona”, nella quale si possono concepire avvenimenti di ogni tipo, quanto piuttosto un personaggio, una creazione dove solo alcuni aspetti devono prevalere per essere interessanti e, soprattutto, credibili. Il contrasto è ciò che dà interesse all'arte, proprio come qualcuno che abbiamo appena incontrato. Che ci interessi o meno per un certo aspetto della sua personalità che ci ha mostrato in quel momento. L'altro aspetto comune ai romanzi di Ripley è l'elemento omosessuale sdraiato e non detto, che qui si manifesta con la visita ad un bar omosessuale e il travestimento da travestito che Ripley adotta per salvare il ragazzo. Ma questo, invece di alludere a qualcosa di più profondo o di coinvolgersi in un territorio intuito nei due romanzi precedenti e il cui sviluppo rinnoverebbe la visione che si ha di Ripley scavando nella sua anima, rimane aneddotico e perfino divertente riguardo alla situazione.

Il quarto romanzo, Ripley Underwater, ci mostra il protagonista nella sua tranquilla casa sposata. Innanzitutto, e per fare un accenno al di fuori della

trama, la moglie di Ripley è un personaggio del tutto secondario, che non realizza nulla di ciò che la sua presenza nel secondo romanzo suggeriva. Qui Ripley viene minacciato da una coppia americana che sembra conoscere il suo passato e intende smascherarlo. L'intera opera è ripetitiva in termini di conflitto sui dipinti contraffatti di Derwatt che costituivano il tema centrale del secondo romanzo. Le ripetizioni si sommano, facendo riferimento a situazioni delle precedenti, che non fanno altro che mostrare l'atteggiamento di condiscendenza verso il mercato editoriale, rivolto ad un lettore passivo e lento. Se i cinque romanzi costituissero un tutto, un campione sviluppato della vita di un singolo personaggio, queste ripetizioni non sarebbero necessarie. Il resto della trama è un interminabile riempitivo di dialoghi che sembrano importanti perché ben scritti, ma sono irrilevanti a causa della loro retorica intra e intertestuale. L'atteggiamento di autodifesa di Ripley non fa altro che accentuare quell'atteggiamento di un brav'uomo minacciato, quando ciò che sarebbe interessante sarebbe mostrare l'ambiguità, il crudele paradosso dell'assassino ora vittima, con il quale il lettore può sentirsi identificato. Ma invece di accadere in questo modo, l'autore ci mostra un personaggio unico, che ha commesso atti aberranti, ma la cui ripetuta menzione riesce solo a saturare il lettore al punto da diventare comune e irrilevante. Se l'obiettivo fosse questo: mostrare come la cosa più terribile diventa quotidiana e perde importanza, o, al contrario, i crimini che abbiamo commesso ci perseguitano sempre, sarebbe interessante, ma non è questa l'impressione che trasmette al pubblico. lettore. Il linguaggio, allora, diventa noioso e pesante, dove non ci sono quasi azioni trascendenti, ma un mero andirivieni attraverso l'Europa, e tanto meno troviamo conflitti psicologici attraverso un linguaggio al quale Highsmith ci aveva abituato, cioè la crudeltà detta con eleganza, dove il sentimentale è tanto lontano dai fatti quanto suggerisce la sua profondità e oscurità. Il significato del bene e del male, l'allegoria dell'acqua in relazione alle sue paure più profonde, così implicito nella personalità di Ripley, è scomparso, e con esso l'efficacia di questi romanzi.

Nell'ultimo, Ripley's Game, il rapporto di Ripley con la mafia appare direttamente, il che è un altro fattore negativo, perché abbiamo già visto che ciò che distingue questo personaggio da ogni altro assassino letterario è la sua tendenza all'individualità e all'occultamento attraverso uno schermo fittizio. Per questo Ripley ha già dimostrato in precedenza intelligenza ed eleganza, da cui è ben lontana la millanteria brutale e violenta della mafia. La trama ripete riferimenti al tema Derwatt-Tufts, che provoca il rifiuto in un lettore esigente e maturo, che non vuole che gli venga detto lo stesso di un alunno di prima elementare. La trama è capricciosa, insignificante e di scarsa originalità, e non corona né dà una risoluzione adeguata al livello di Thomas Ripley nella forma in cui fu presentata nel primo eccellente romanzo.

Preferisco restare alla fine del secondo, quella magistrale dimostrazione di sagacia e abilità narrativa, dove sia l'impunità che la punizione sono possibili, dove Ripley contempla entrambi i percorsi con la stessa paura o la

stessa ansia, rimanendo per un secondo, a malapena, al il punto che riassume tutta la sua vita, come due paralleli che si uniscono e confondono per un attimo per poi separarsi per sempre: il bene e il male, la verità e la menzogna.

La metropolitana di Ripley (1970)

Questo è il secondo romanzo con protagonista il personaggio di Thomas Ripley. Il titolo dell'edizione spagnola è La maschera di Ripley, che ha sia un significato generale, per la sua capacità di assumere personalità diverse, sia per il finale del romanzo, dove l'incertezza dello smascheramento costituisce l'essenza dell'esito. Ma il titolo originale è di per sé più intenso, più specifico per questo romanzo, e il suo significato è ancora più trascendente. Lo dico per diversi motivi. Innanzitutto Ripley viene aggredito fisicamente per la prima volta, situazione che lo costringe a rimanere sepolto vivo per alcuni minuti. Questo è importante, non solo un altro episodio del romanzo, perché in qualche modo introduce nuovi fattori di cui tenere conto: la vulnerabilità fisica di Ripley, e il profondo senso simbolico della terra come sostanza di pace e tranquillità, contrapposto a quello dell'acqua, di cui Ripley teme e delle cui conseguenze parleremo più avanti . Qui il protagonista è coinvolto in un'impresa di falsificazione di quadri. Un pittore di second'ordine è scomparso, presumibilmente si è suicidato, e il suo nome, il crescente prestigio e il suo prezzo vengono sfruttati dai suoi amici falsificando nuovi presunti dipinti in realtà realizzati da uno di loro, il più intimo. A sua volta, arriva un uomo d'affari americano per mettere in dubbio l'autenticità dei dipinti. Ripley è quindi costretto ad ucciderlo per difendersi, poiché si è atteggiato a pittore morto, e anche per salvare la situazione che coinvolge tutti gli altri. Vediamo qui che, a differenza del romanzo precedente, di 15 anni prima, Ripley non è sola. Sebbene uccida per difendersi, cerca di convincere gli altri, ai quali racconta dell'omicidio, che lo ha fatto per loro. Ma qui troviamo una delle caratteristiche psicologiche di Ripley. Nel romanzo precedente, abbiamo visto come le sue azioni siano semplici conseguenze naturali di situazioni peculiari, alle quali trova un modo naturale per risolverle, eliminando cioè il problema, senza troppi scrupoli di coscienza, solo il disagio fisico che gli l'omicidio provoca, e talvolta un'ansia, dalla quale riesce a liberarsi velocemente, distraendosi, ad esempio, con la musica classica. In questo secondo romanzo, Ripley racconta ciò che ha fatto, nascondendo certe cose e rivelandone altre, secondo la peculiare capacità di intuito e di cambiamento della personalità a cui deve la sua sopravvivenza. Ripley è sposata, il che sembra strano per un personaggio di questo tipo, a giudicare dal romanzo precedente. Tuttavia

l’apparente rifiuto da parte delle donne non è stato generale, ma da parte della protagonista del precedente; Qui, tuttavia, Heloise è una donna che condivide con lui una certa affinità per lo strano e il segreto, e non importa quanto lui decida di raccontarle selettivamente le sue cose, lei lo accetta come qualcuno che vede una nuova avventura nella sua vita. Questa reciproca attrazione conferisce a Ripley una certa stabilità emotiva, che lo aiuta anche a sopravvivere a queste situazioni in cui si ritrova coinvolto. Nel caso che ci interessa ora, nonostante diversi siano i responsabili della frode, è lui che si fa carico e si assume la responsabilità di tutto. Uccide l'americano e provoca il suicidio del pittore autore dei falsi. Quest'ultimo omicidio è una delle scene più riuscite di Highsmith. Bernard decide di non dipingere più falsi e vuole addirittura confessare la frode alle autorità. Ripley cerca di convincerlo del contrario, lei vuole salvarlo, anzi, perché qualcosa la rende più legata a lui che agli altri. Trova in Bernard un talento pari a quello del pittore morto, e decide di cercarlo per impedirgli di suicidarsi. Ma Bernard, depresso e sconvolto, cerca di ucciderlo. Fugge, credendo che Ripley sia morto. Quando Ripley lo insegue per l'Europa e lo incontra più volte, invece di parlargli, si ritira. Questa presunta missione di pietà e salvataggio è un atteggiamento ironico di tremenda ipocrisia, di sottilmente autoinganno, magistralmente concepito da Highsmith. Perché Bernard, stordito dal suo senso di colpa, sia dai falsi che dalla presunta morte di Ripley, la cui presenza crede di vedere ovunque, si getta in un burrone. In questo modo, Ripley trova nuovi modi per uccidere, ma sempre con quella parsimonia e quell'atteggiamento logico che la mantengono calma.

Il finale è aperto, permettendo a Ripley di dubitare della propria impunità prima di alzare il telefono per ricevere notizie dalla polizia, dubbio in linea con i peculiari giochi di parole e la complessità della storia che ha inventato, una storia fatta sia di verità che di bugie. Da lì, forse, la fortuna che l'accompagna. L'attrazione di Ripley per Bernard ricorda la sua attrazione per Richard Greenleaf nel romanzo precedente, così come la relazione tra Derwatt, il pittore morto, e Bernard. L'omosessualità è psicologicamente implicita in queste relazioni, ma sempre a livello subconscio, e da un punto di vista umano e non sessuale. L'uso dei colori in questo romanzo ha un rapporto diretto con un altro fattore comune che unisce entrambi. Il cambiamento di tonalità del blu nei dipinti è uno dei motivi per cui si sospetta una frode, cambiamento che il falsario fa senza rendersene conto, dice, ma già sotto l'influenza del rimorso. Il colore lavanda è il colore dell'acqua, simile al colore degli occhi di Eloisa, elemento che mette sempre Ripley in difficoltà (ricordate che la morte di Verdefoglia avviene in mare). Fondamentale è anche il tema dell'identità, a partire dalla capacità di Ripley di assumere varie personalità, e soprattutto nell'atto di impersonificazione. da Derwatt di Bernard. Ad un certo punto, quando Bernard cerca di spiegare il suo rimorso e il suo rimpianto, non sa se è Derwatt che sta davvero dipingendo attraverso di lui e il precedente Bernard è già morto, o ora è Derwatt e Bernard è morto per sempre. È anche, di simbologia diretta, il fatto che il cadavere di Bernard venga utilizzato da Ripley per farlo passare per quello di Derwatt.

Ma queste e altre interpretazioni meno chiare spettano sempre al lettore, a cui arriviamo attraverso i sottili indizi che l'autore mette sul nostro cammino. Indizi che sono tali e non lo sono. Elementi che, disseminati nei due romanzi, donano fiori dai significati diversi a causa delle loro molteplici ramificazioni. La bravura dell'autore sta nel saperli piantare nel tempo e in modo molto sottile, affinché il lettore - un lettore attento, ovviamente - possa cercare ed estrarre significati e significati, come chi raccoglie. Come secondo romanzo, non ha nulla da invidiare al primo. Sebbene il precedente abbia una trama più complessa, intelligente e originale nel suo genere, più sviluppata psicologicamente come necessità di presentare questa particolarissima tipologia di assassino, il secondo si distingue per saper proseguire con verosimiglianza e maestria lungo la stessa difficile linea di equilibrio tra il divertente e il profondo. Da segnalare, come realizzazione quasi autonoma, le scene degli ultimi due capitoli, ricche di una scena molto cruenta di persecuzione fisica e psicologica, morte e successiva cremazione, trasporto di resti umani e costruzione di una cruda menzogna recitata da Ripley. come un attore, che è, in sostanza, come ogni essere umano per la sua ambiguità e ambivalenza. La sua impunità non è mai assicurata in anticipo, come lui stesso riconosce per primo, non sottovaluta mai l'intelligenza degli altri, per questo trionfa. E curiosamente, a noi lettori che abbiamo seguito le sue azioni, piace che avvenga in questo modo.

Antonio Munoz Molina

Il cavaliere polacco (1991)

Pubblicato quando l'autore aveva 35 anni, è sia un libro di memorie che un romanzo di finzione. Anche il protagonista ha 35 anni nel momento in cui narra la sua vita, la dedica dell'autore fa riferimento a cognomi uguali a quelli citati nel romanzo, tuttavia il protagonista non è uno scrittore ma un traduttore simultaneo. È un percorso difficile quello scelto da Muñoz Molina per catturare, quasi per liberarsene, come una terapia, un'enorme quantità di ricordi personali sfumati con episodi inventati che accrescono la tenera somma dei ricordi. L'autore e il protagonista sanno che i ricordi, per quanto nostalgicamente belli e teneri, sono sempre dolorosi per il semplice fatto di sapere che non saremo mai in grado di recuperarli. L'unico modo per conservarli è questo, scriverli, e così facendo riviviamo ogni attimo del passato. Il passato è il protagonista di questo romanzo. La trama è la seguente: un traduttore simultaneo rievoca con la sua attuale amante, mentre sono a letto, i ricordi della sua vita nella piccola città di Mágina, in Spagna. Entrambi hanno concordato, dopo tanti anni di separazione, di avere ricordi comuni dello stesso luogo. Da qui si scatena la trama dipanata e caotica, ma linearmente salda e contenuta, alla maniera proustiana, della memoria riconvertita in carne e voci. Perché le voci sono le protagoniste della prima parte del romanzo. Il regno delle voci, come viene chiamato, è un mondo in cui l'autore non ha altra scelta che entrare per comprendere il suo presente e tollerare o almeno intravedere le impossibilità del futuro. Le voci lo guideranno, ed è per questo che permette loro di apparire e diventare esseri di carne e ossa. Poi, nella seconda parte, arriva la fase dei ricordi adolescenziali e l'incrocio con la storia del suo amante, anch'essa indirettamente legata a Mágina. Nella terza parte, il protagonista fa un'autoanalisi pseudo-psico-filosofica della sua vita. Come legame comune, perché a volte una vita è talmente disgregata da poter perdere il filo dei rapporti, c'è una trama secondaria che viene dalla memoria, quasi un mistero di un delitto avvenuto più di cento anni prima e che ha stimolato la l'immaginazione e la paura del protagonista durante la sua infanzia.

Altra caratteristica di questo ottimo romanzo è lo stile letterario, la tecnica utilizzata, familiare a chi ha letto Proust, ma pur sempre diversa e peculiare. L'automatismo della memoria è quasi evidente, ma è un automatismo controllato dalle emozioni e dalla logica. Ogni ricordo ha il suo scopo, non è arbitrario o inutile in nessun punto delle quasi 600 pagine. I paragrafi sono formati da un'unica lunga frase, dove la musica della lingua accompagna puntualmente il lettore. Quando ci avrà abituato a questo stile, lui L'autore incorpora punti in ogni paragrafo, le frasi sono ancora lunghe e dense, ma fa delle pause. Anche l’uso della prima e della terza persona singolare non è arbitrario. A volte è narrato in terza, altre volte in prima. Sapremo, più

avanti nella trama, che il protagonista non è uno ma diversi perché ogni uomo è diverso in ogni fase della sua vita. L'adulto ricorda il bambino che era come qualcuno che è già morto da molto tempo. Il fatto che il personaggio sia un traduttore accentua l'idea delle voci e della memoria, tutti abbiamo una lingua madre, ma dobbiamo rinunciarvi e conoscere le altre per valorizzare la prima. Il protagonista sente di non avere un posto tutto suo, viaggia e la sua casa sono alberghi e congressi. C'è, poi, un parallelismo evidente e voluto: casa-individuo/distanze-voci.

I temi secondari sono le storie dei personaggi del paese, ma soprattutto i cambiamenti che il progresso ha apportato al mondo e alla società attuale. Qui c'è un altro parallelo: la città, per quanto sia cambiata, racchiude l'essenza della radice di ogni uomo; Le città che visita sono rappresentative di continui e inevitabili cambiamenti. La distanza non è solo spaziale, ma anche temporale. Ma il protagonista riesce ad accorciare la distanza della memoria prima, e dello spazio poi, ritornando nella sua città. Recupera un'identità che aveva perso e che gli aveva fatto riflettere anche sull'attrazione della morte. Una bellissima allegoria è quella del fotografo del centro storico, che si è dedicato a ritrarre ciascuno dei suoi contemporanei e ha lasciato centinaia di fotografie che scatenano la nostalgia del protagonista.

È anche un romanzo d'amore, di quell'amore che tutti vorremmo sperimentare, quello dove l'altro non è qualcun altro, ma l'esatto complemento di sé stessi. L'intera terza parte contiene frammenti meravigliosamente scritti di erotismo brutale e non grossolano, e questo è merito dell'esatto traboccamento musicale e poetico dell'autore. Al di là del fatto che la voce narrante è una voce unica, seppure sdoppiata, c'è solo un altro personaggio che narra in prima persona, ed è l'amante e compagna finale del protagonista. Non è arbitrario o speculativo, ma piuttosto coincide con l'idea centrale: Manuel, il protagonista, ritrova quell'altra persona che è anche lui, e con lei la sua identità e il recupero del ritorno a casa. Quindi per lei assumere la voce narrante a volte non è capriccioso, ma di una logica tremenda quanto la triste verità di quelle fotografie che entrambi vedono stesi a letto: siamo tutti morti, prima ancora che ci fotografino, e il ricordo È, forse, la cosa più viva nella vita degli uomini.

Antonio Di Benedetto

Storie complete

Non è una novità affermare che la letteratura di Antonio Di Benedetto sia una sorta di isola all'interno non solo della letteratura argentina, ma di quella mondiale. Leggerlo per la prima volta è piuttosto uno shock per i presupposti che di solito ha il lettore di letteratura. All'inizio ci sorprende la stranezza che è quasi il suo marchio di fabbrica, una stranezza formata dalle sue storie, ma soprattutto dal metodo scelto per catturarle. Le frasi sono brevi, precise, austere nei dati e nelle descrizioni. L'autore sembra scomparire, eppure c'è sempre uno "stile" che si intromette, un punto di vista che crea un tono, come un vetro smerigliato attraverso il quale fatichiamo ma abbiamo bisogno di vedere. La sua fantasia a volte è delirante, ma sempre controllata. La sua fraseologia è quasi sempre indiretta, non perché esprima la voce dei personaggi, ma per via delle costruzioni grammaticali, come virgole, soggetti posti in mezzo a una frase, paragoni strani e originali. Faccio alcuni esempi: Il bambino salta a due a due, con carta e matita in mano, fino al pezzo più alto della scala. Qui vediamo diverse cose: l'ordine disordinato e indiretto del predicato e dei suoi aggettivi, interrotto da una frase tra virgole, e anche il fatto di chiamare "pezzo" una parte della scala. Altro esempio: quell'uscita sulla strada, buia, ha preso il vestito di Cecilia. In questo caso, un oggetto inanimato assume tratti caratteriali, che è quello che solitamente viene chiamato animismo, tratto comune ben utilizzato dall'autore, perché non abusa dell'effetto. Infine: Bussare, alla porta aperta, con un paio di mani (stesso caso sopra). La donna obbedisce (la coppia di mani). Il marito viene lasciato a chiedere il succo alla compagna. È uno stile molto appropriato per racconti e racconti, per racconti. Vedremo più avanti alcune obiezioni riguardo a questo problema.

Se analizziamo i suoi libri di fiabe uno per uno vedremo che questo stile era già presente nel 1953, quando all'età di 31 anni pubblicò il suo primo libro: Animal World. Qui le storie sono molto brevi e non c'è quasi nessuna trama particolare. C'è un filo sottile e molto tenue che tuttavia ha forza sufficiente per unificare l'evoluzione di questi testi. Il denominatore comune di La tematica è una sorta di bestiario ma non nel senso cortozariano o borgeano. Non c'è alcuna intrusione del soprannaturale nella vita di tutti i giorni né esistono leggende. Nel mondo di Di Benedetto non esiste una logica che superi le prove della ragione, esiste un quadro in cui uomini, animali, piante e oggetti sono la stessa sostanza che ne cambia aspetto. La cosa più sorprendente dei racconti non è nemmeno questa, perché questi elementi amorfi potrebbero rovinare il risultato letterario, ma piuttosto il linguaggio come filo conduttore e forza centripeta che tiene insieme i vari fattori dei racconti. L'impressione di chi legge così come di chi scrive è simile a quella di chi si trova davanti a un abisso che non sa classificare perché non riesce a vedere completamente, ma resta pensieroso, stupito, confuso, provando varie e strane associazioni.

Poi arrivano le Storie Chiare del 1957, a 35 anni. La prima edizione di queste storie si intitolava Grot (Grotesche), tentando un titolo descrittivo e unificante. Ma il grottesco dei racconti del primo libro lascia qui spazio a una stranezza meno grottesca ma più profonda e più quotidiana. Da qui il nome "claros", credo, perché così come il linguaggio assume forme più convenzionali (pur perdendo comunque quelle peculiari svolte grammaticali), le trame prendono in considerazione gli esseri umani comuni, esplorando in loro tratti intravisti solo in determinate occasioni. Il ragazzo solitario di "Enroscado" e suo padre sono due personaggi tremendamente ben definiti ed esplorati. Questa storia ha un certo tono cortizariano, per i personaggi, anche qualcosa di Felisberto Hernández, per il clima e l'ambiente, ma è tutta dibenedettiana per la forma narrativa e per il modo crudele e allo stesso tempo pio di trattare questi due resti di una famiglia che cercherà semplicemente di non vivere, ma semplicemente di sopravvivere senza distruggersi. Gli altri racconti del libro ci avvicinano ad altri toni meno tragici, come "As" e "Il giudizio di Dio", dove superstizioni e usanze rurali non sono scusa per un aneddoto ma stessa essenza deterministica degli atteggiamenti dei personaggi . Essi, anche senza volerlo, possono decretare tragedie o lieto fine, e non sembrano neppure rendersi conto dello stretto margine che segna la differenza.

Nel 1958, l'autore pubblicò due racconti con il titolo Declinazione e Angelo. Il primo è una sorta di studio in cui, attraverso la descrizione e l'azione degli oggetti presenti in una stanza matrimoniale, veniamo a conoscenza dello scioglimento della coppia. Questa sembra essere stata un'altra delle sfide letterarie e linguistiche dell'autore, amante della sperimentazione. Il risultato è solido, esatto, chiaro. Nel lungo racconto che dà il titolo al libro troviamo uno dei tre rami principali in cui si possono raggruppare tutte le sue storie. Appartiene al gruppo delle storie urbane o familiari, in cui tratta delle infedeltà di una coppia, della colpa sottostante e delle forme che assume la punizione. Qui il figlio Ángel, che solitamente gioca sui tetti di casa, è quasi un agnello sacrificale per l'espiazione dei genitori e degli adulti che lo circondano. La trama potrebbe essere definita melodrammatica, ma il linguaggio dell'autore la allontana da ogni banalità o semplicità. Il linguaggio, inoltre, è praticamente fotografico, e oserei dire non cinematografico. Cambiano i punti di vista della telecamera (lettore-autore), ma le azioni sono descritte non da movimenti ma da sequenze. La forma ottenuta è straordinaria ed estremamente particolare. Il risultato è pura letteratura, non la sceneggiatura di un film.

Nel 1961, all'età di 39 anni, pubblicò The Affection of Fools, Three Stories. Due di loro appartengono al gruppo dei racconti di campo: Cavallo nel Salitral, forse uno dei migliori racconti della letteratura spagnola; e Il puma bianco, una caccia senza fine in cui la cosa più importante deve ancora arrivare: come trasportare il prezioso indumento del puma albino quasi senza aiuto, e quando i disastri e la follia che lo circondano sembrano essere una sorta di punizione per la caccia. . In Cavallo... troviamo la risorsa tipica della personificazione di oggetti e animali, ma in questo caso si tratta di una

descrizione che si allontana dal linguaggio semplicistico della morale o del racconto leggero. La morte del cavallo, la sua tortura nella miniera di sale e la destinazione finale del suo cadavere, ne fanno quasi una leggenda cristiana di morte e resurrezione, colta senza alcuna enfasi o retorica. Di Benedetto è ben lontano da questo, racconta, descrive nel modo più accurato possibile, e il risultato è preciso. L'affetto dei folli riprende la trama familiare urbana e il tema delle infedeltà, anche quello dei bambini come vittime, e il punto di vista innocente ma non indifeso dei cosiddetti "folli".

Nel 1978, 17 anni dopo e all'età di 56 anni, pubblica il suo quinto libro di racconti: Absurdos. Ancora una volta il titolo tende ad essere più riconoscente È più che accurato o originale, e le storie sono una naturale evoluzione di tutti i tratti sopra menzionati. Questa evoluzione mostra un trattamento più maturo, più stabile, meno interessato ai giochi di parole dello stile che all'ambizione del look. Le storie fantastiche, limpide, ironiche, grottesche si alternano a racconti di ambientazione campestre (Los reyunos). Abbiamo le storie di animali e quella commistione di bestiario che caratterizzò il suo primo libro. C'è una storia lunga, quasi inclassificabile, Onagri e L'uomo con la renna, in cui la caccia sembra essere la porta d'accesso a un mondo magico di animali mitologici. È una storia ancora più strana delle altre, delirante ma scritta magnificamente. A tratti sembra quasi un fantasy tolkieniano, senza tralasciare l'atmosfera mitica delle storie della foresta di Faulkner. Abballay merita parole a parte. È forse la storia più perfetta di Di Benedetto. La messa in discussione del tema come quasi assurdo all'interno di una trama e di un ambiente realistici non ha posto, perché proprio l'assurdità della proposta (un uomo che decide di non scendere mai più da cavallo in vita sua), è ciò che trasforma il personaggio in una leggenda. . È qui che la storia prende corpo e diventa quasi una parabola, un episodio biblico. Il finale della storia non fa altro che accentuare questo obiettivo: l'uomo che voleva espiare la propria colpa con l'autopunizione è costretto a ripetere il delitto, ma la morte, seppur gradita, lo raggiunge nel modo meno atteso.

In Cuentos del exilio del 1983, le storie sono per lo più brevi, con testi fantastici, realistici e altri aneddotici. Uno dei migliori è Alla ricerca dello sguardo perduto, che potrebbe essere classificato nella fantascienza vicina allo stile Bradburiano.

Riassumendo diremo che esistono principalmente tre gruppi di racconti o racconti dell'autore: 1) Grotteschi, caratterizzati dal tema uomo-animale, metamorfosi e deliri; 2) Famiglia o città, dominata da infedeltà, fatalità e dal binomio figli-colpa; 3) La campagna, le tradizioni e le superstizioni, l'ambiente e gli animali come personaggio importante quanto l'uomo. Per quanto riguarda il linguaggio, bisogna dire che praticamente tutte le storie sono scritte al presente. Questa scelta, ovviamente, non è arbitraria. È un elemento in più dello stile con cui scrive l'autore. Frasi brevi e azioni continue richiedono questo tipo di tempo narrativo. Il presente non è sempre un riferimento stretto a un presente temporale attuale, ma piuttosto

è un modo di narrare, un modo di raccontare, come quello del discorso colloquiale. Ciò che è accaduto nel passato, anche se è passato molto tempo, ha effetto, nell'immediatezza, nel tempo presente. Non è una scusa per lo scrittore svelare gli indizi poco a poco, è una necessità del testo e della storia raccontata. L'originalità dei racconti di Di Benedetto nasce da entrambi.

Un'altra domanda è importante. Sono storie o storie? Gran parte di essi potrebbero essere classificati come racconti, soprattutto testi brevi, in base al fatto che non esiste una struttura chiara e lineare di presentazione, parte centrale e finale. I personaggi che compaiono all'inizio, anche la trama che viene presentata come un conflitto, vengono modificati per lasciare il primo piano ad altri personaggi e questioni. In ogni caso la differenza è sottile, anche il risultato unificante, i finali rivelatori dei brevi testi mostrano una struttura narrativa molto nascosta, sublimata alla magia dei racconti.

La persona che firma questi commenti ha provato a leggere Zama, un romanzo del 1956, il primo romanzo dell'autore. Il risultato è stato alquanto deludente. Anche tenendo conto delle caratteristiche della sua narrazione: frasi brevi e precise, immagini e atti che nascondono qualcosa di subliminale, come un'altra storia che il lettore deve seguire sotto la trama superficiale, questo stile è pericolosamente saturante. Anche alcuni racconti lunghi hanno dei passaggi un po' monotoni, e non per difetti dell'autore, o perché scritti male, ma per le caratteristiche stesse del suo stile, che, pur costituendo una virtù, può diventare un peso morto. in testi lunghi. Diventa un ritardo estenuante, non per eccesso ma per un continuo susseguirsi di frasi e paragrafi così brevi da diventare enumerazioni. Chissà se Di Benedetto non dovrebbe leggerlo lentamente, magari pagina per pagina, così come sembra sia stato scritto. Ma il risultato guadagnerebbe qualcosa per il lettore? Non sollevo una questione di meriti letterari, che sono fuori discussione, ma piuttosto di debiti e crediti di un certo stile in un certo romanzo, giovanile, potrei anche azzardare. Lo stile dibenedettiano è lo stile della storia, funziona perfettamente per queste narrazioni, ma non necessariamente nel resto dei generi. Le modifiche vanno apportate in base alla trama, vanno ricercate le migliori risorse per ogni storia.

Adolfo Perez Zelaschi

Somma XL (Opera del poeta ica 1938/1998)

Questo libro riunisce il lavoro poetico di 60 anni. Naturalmente, il semplice fatto di scrivere poesie di alta qualità per un periodo di tempo così lungo è altamente meritorio, e sono pochi gli autori, inclusi molti di grande importanza, che riescono a raggiungere questo obiettivo mantenendo una qualità almeno accettabile. Pérez Zelaschi è uno scrittore nato a Bolívar, provincia di Buenos Aires, che sembra essere rimasto in un luogo consolidato, mai in prima fila per trascendenza o fama collettiva, ma in un luogo guadagnato da un instancabile lavoro letterario e da un'impressione tranquilla e modesta di se stesso. Il suo linguaggio è riuscito a sopravvivere indenne ai cambiamenti culturali, ai vari generi in cui ha cercato di mettersi alla prova, anche all'inevitabile attaccamento del discorso poetico al banale o al quotidiano così in voga durante i cambiamenti politici nel nostro Paese. Vediamo parte per parte i segmenti in cui l'autore ha raccolto le sue poesie.

I Sonetti aprono il libro. Troviamo qui una forma poetica piuttosto limitata a determinati requisiti di metro e rima, una forma rischiosa da avvicinare agli autori del XX secolo. Ma è chiaro che Zelaschi è cresciuto leggendo questo tipo di poesie, forse perché è di origine ispanica, e oltre a padroneggiare la tecnica, nella quale si prende alcune libertà che non stonano e allo stesso tempo modernizzano, crea poesie di profondo spessore filosofico. Si concentra sulle piccole cose, sugli oggetti di tutti i giorni, senza personalizzazioni o inutili retoriche. Il suo look è semplice ma riuscito, elegante ma non manierato o barocco. Conserva una certa sottigliezza che apre la strada a riflessioni più filosofiche, senza ostentare idee, solo suggestioni come quelle di un uomo riflessivo e colto che non vuole convincere ma piuttosto dialogare. I sonetti abbracciano diversi decenni e, sebbene nessuno possa essere scartato, i più poveri sono quelli dei vent'anni, e quelli successivi sono più ripetitivi. Se parliamo di influenze, di parentele riconosciute o meno, ricorda un po' i sonetti di Borges, per la sua sottigliezza e il suo tema. Ci sono addirittura, sia nei sonetti che nei versi liberi, poesie che sembrano quasi una risposta o un complemento alle poesie "la rosa" di Borges.

Poi arrivano le canzoni, le romanze e le ballate. Anche questa sezione contiene poesie più limitate nella forma, e qui bisogna aggiungere l'elemento della probabile commissione o destinatario, o semplicemente della necessità di un oggetto extra-letterario. In ogni caso, pur essendo buono in generale e superando una certa mediocrità di tanti altri autori che hanno provato ad avvicinarsi alle stesse forme, il risultato è comunque aneddotico, moderatamente passabile, e oserei dire dimenticabile. L'influenza di Lorca e Miguel Hernández sembra essere importante in questo caso, ma "alla maniera di" e non per merito suo. '

Poi arrivano le Elegie, e qui l'autore raggiunge vette che superano anche i migliori sonetti. Ancora una volta troviamo un'altra forma poetica con alcune caratteristiche già stabilite dall'uso e dalla tradizione di secoli. Tuttavia, le sue regole sono meno rigide, le sue forme più ampie e ha

tollerato più cambiamenti nel tempo rispetto ad altri. L'elegia tollera molto bene il verso libero, e molti autori di varie lingue se ne sono appropriati per creare alcune delle loro migliori poesie, da Rilke a Whitman, tra molti altri. Qui Zelaschi racconta ciò che sa senza limiti di spazio. Non incontriamo il paesaggio di campagna e i ricordi dell'infanzia, l'amore di coppia, l'incomunicabilità tra i corpi e le anime, il destino dell'uomo, l'incertezza dell'aldilà, il mistero di Dio. Le poesie sono ricche di musica, le immagini, anche se non del tutto originali, sono comunque commoventi nel contesto in cui l'autore le inserisce. Le idee non sono nuove: morte, amore e destino, ma suonano rinnovate, scorrono come acqua nella bocca del lettore, perché sono poesie da leggere quasi ad alta voce.

Il frammento seguente comprende le Poesie numerate, e già è la sezione migliore e più altamente poetica dell'intera opera. Qui non vi è alcuna restrizione di estensione, né di forme grammaticali, ritmiche o tematiche. L'unica cosa che governa è la necessità di essere precisi, austeri nell'uso delle parole, non cadere in inquadrature economiche ed essere profondi nella concezione delle idee che dominano le poesie. Tutto questo si realizza perfettamente. Qui vengono presentati gli stessi temi sopra citati, meno legati all'amore di coppia, come accade nelle Elegie, ma più alla natura dell'uomo e al suo rapporto con la conoscenza del mondo, al suo atteggiamento verso la morte e alla vaga idea di natura di Dio. È curioso come la divinità sia menzionata quasi sempre con la parola Uno. I ricordi predominano, e sono la sostanza che spezza ed espelle le poesie sulla pagina. L'idea della fine della vita e il ricordo di ciò che è stato fatto e di ciò che non è stato fatto sono talvolta intollerabili a causa dell'incapacità di potersi rappresentare toglieteli, gli altri sono una forma di consolazione. Zelaschi ricorre anche a idee poetiche che tanti altri autori hanno sviluppato: Borges, Orozco, per esempio, l'idea che gli opposti non necessariamente si annullano, ma che entrambi sono allo stesso tempo: luce e ombra, per esempio, ciò che è successo e cosa non è successo. Le probabilità e i percorsi della vita sono a loro volta scelte inevitabili che ne escludono altre per sempre, eppure anche quelle altre possibilità scartate fanno parte della vita, forse più di quelle supposte reali.

Il salvataggio filiale della memoria del padre è una serie di poesie mature che si distinguono per la loro malinconia e bellezza tardiva, ma appaiono più opache rispetto alla sua opera maggiore.

Le Odi libere sono un'altra parte squisita dell'insieme di poesie. Ancora una volta Zelaschi si rivolge a una forma antica che molti autori del Novecento hanno affrontato con successo. È una forma adatta a trattare l'epica, la leggenda, anche i futuristi l'hanno adottata per trattare argomenti legati agli eccessi del progresso e al destino dell'uomo come razza. Le odi di Zelaschi trattano argomenti simili. C'è un'atmosfera di leggenda che percorre queste odi, né retorica né passeggera, ma strettamente legata all'attualità, senza essere tendenziosa o referenziale. Il linguaggio è epico nel ritmo, non nelle parole, le immagini sono precise, molto visive, e ricordano Rilke o Buzzatti

per quell'odore di tragedia imminente, di tristezza contenuto in eroi che sono quasi antieroi. Le odi riprendono anche argomenti locali, altre parlano di campagna, di montagna e di vento, e sono chiaramente allegorie dell'uomo in generale.

Le Odi ritmiche degli anni Quaranta non meritano attenzione, solo come testimoni dell'apprendimento e delle influenze giovanili.

Il Cantico della Memoria e dell'Enumerazione della Provincia di Buenos Aires, invece, opera di un autore esperto, non merita, a mio avviso, di essere ricordato.

I Miti ci restituiscono lo Zelaschi migliore. Ancora una volta il respiro è epico, ora parliamo chiaro con due poemi allegorici che parlano della Bestia custodita in ogni uomo, in ogni guerriero, e di una città utopica, che riunisce tutte le possibili caratteristiche buone e cattive, la città che c'è eppure non è mai esistito. Las Cívicas è un gruppo di poesie provocato, forse, dalla parte di ogni uomo che afferma di essere membro di una comunità, di una città, di un sistema politico. Lontane dalla propaganda, le poesie ricorrono ad immagini e allegorie antiche, re, giullari, principesse. Ma non si satura di questo, sono solo accenni che ogni lettore capirà a modo suo. Il risultato è meno tragico rispetto al resto della sua opera, c'è un umorismo vicino all'ironia che non conserva questa caratteristica come etichetta. Il bello di Zelaschi è questo, il controllo che la sua penna ha per non andare oltre il necessario, per non sollevare segnali del "io sono così e penso questo". Crea poesia e misura le sue parole in modo che il risultato sia prudente e potente allo stesso tempo.

La Canzone Frammentaria di Newpolis è l'esatto opposto della Canzone della Memoria di Buenos Aires, intendo sia nello stile, nella portata, nel punto di vista e nella realizzazione finale. Non si tratta di un'enumerazione, in primo luogo, che è uno dei difetti del Canto precedente, dove i riferimenti sono mere informazioni senza obiettivo. Nei diversi frammenti della Canzone di Newpolis apprendiamo i vari aspetti di questa megalopoli del prossimo futuro, ma che potrebbe benissimo essere qualsiasi città medio-grande del mondo odierno. L'autore non parla di una città in particolare, e ogni lettore può immaginare il nome di quella in cui vive. Perché invece di essere specifica, la particolarità non fa altro che confermare la generalità. Non di una città, intendiamoci, ma di chi l'ha costruita. Il Canto ha l'atmosfera quasi epica delle odi, con molti toni ironici che ne accentuano il carattere allegorico e allo stesso tempo critico. Ha lo spirito di una grande poesia di Whitman, la stessa audacia di non lasciarsi intimidire dall'incorporazione di parole di natura tecnologica o quotidiana, semplicemente non comuni in una poesia. Ci sono anche personaggi in queste canzoni, non più alter ego dell'autore, né testimone o narratore impersonale, ma personaggi che, come gli Epitaffi di Edgar Lee Masters, fanno parte di una galleria di un luogo che rappresenta tutti i luoghi. Meccanismo, progresso eccessivo rispetto all'evoluzione spirituale,

deliberata ignoranza della pietà, sono i temi principali di questi enormi e bellissimi canti profetici.

Infine leggiamo i Canti del Labrador e del Marinaio, in una selezione di poesie di questo libro di giovinezza scritto dallo stesso autore. Sono versi poco più che ventenni, molto retorici e nello stile di Rafael Alberti, e non del miglior Alberti. Abbiamo già detto in altre occasioni che ogni poeta ha i suoi ritmi di crescita e di maturazione. Zelaschi è un autore prolifico che ne ha avuto bisogno a maturare molti testi, pertanto la sua crescita è stata mantenuta fino all'età adulta. Ma chiariamo che anche nelle sue poesie meno rilevanti, più immature, egli conserva una dignità che salva questi testi minori da ogni qualifica di mediocrità. In The Last Ones, infine, sono incluse alcune poesie che hanno in comune solo il linguaggio vissuto con il loro periodo migliore, ma il tema e la forma scelta si ripetono al punto da risultare superflui all'interno dell'intera opera poetica. Non si tratta di un canto del cigno, ma piuttosto di alcuni schizzi che cercano di affermare, di ridire ciò che è già stato detto prima con enorme talento ed efficacia.

IL TEMPO PROFUMA DI CARNE RANCE

“Les vrais livres doivent être les enfants non du grand jour et de la causerie, mais de l’obscurité et du silent.”

Marcel Proust

Carlotta Bronte

Jane Eyre (1848)

Esiste la differenza di genere in letteratura? Penso che ci siano punti di vista diversi, che non sempre coincidono con il sesso di chi scrive. Ci sono autrici la cui violenza contrasta con ciò che solitamente ci si aspetta da loro, delicatezza e sottigliezza. Ci sono uomini il cui sguardo primario è basato sulla malinconia e sulla passività, diversi dalla cruda esperienza e dalla dura integrità della natura maschile. Ecco perché il contributo dello sguardo femminile non si basa sulla forma ma sul punto di vista. E questo non deve essere più alto o più basso, né più o meno distante, né più avvolgente o più intimo. Credo che il contributo di ogni autore sia nella sua esperienza personale, sia che provenga da un uomo o da una donna. La differenza, forse, sta in chi legge. Un lettore può vedere nello sguardo femminile di un'autrice alcuni tratti comuni, che probabilmente non intendeva esprimere, ma che vi sono impliciti. Ma questo accade sempre in ogni buon lettore, ricrea il testo, cioè lo crea di nuovo, e il risultato è qualcos'altro, qualcosa che si è formato nel limbo della coscienza: un'idea che è diventata parola scritta e che è diventata idea. Ancora. .

Ciò che differenzia Jane Eyre dagli altri romanzi scritti da donne è che si tratta di un prodotto tipico di un tempo e di una formazione culturale specifici: la classe media suburbana di una provincia della campagna inglese. Religioso ma non fanatico, conservatore ma non ristretto. Il ruolo delle donne è determinato da certi limiti, ma ciò non significa che dietro le porte chiuse non possano accedere ai libri e alla libertà che l’istruzione offre loro. Charlotte era forse la più talentuosa delle tre sorelle, ma Emily non ha nulla da invidiare alla sorella con le sue Cime Tempestose. Jane Eyre si distingue non tanto per l'ambientazione gotica (seppur mai troppo cupa) o i personaggi torturati e tragici, ma per l'estrema intelligenza dell'autrice. Narrato in prima persona, il protagonista non viene mai confuso con l'autore. Il personaggio è chiaramente definito e si evolve attraverso lo sguardo lucido e logico della protagonista stessa. Lo sviluppo è quasi un'analisi psicosociale di un personaggio, non tanto per la ricerca di cause

ed effetti, ma per l'estrema razionalizzazione dei passi seguiti nella sua vita. C'è un controllo continuo di ciò che viene narrato, non ci sono mai movimenti esitanti nel raccontare, e la fermezza del personaggio è simbolo della struttura narrativa. I dialoghi tra Jane e Rochester sono un gioco di ironia a tratti fredda e crudele, uno scambio di parole che rasenta quasi il tagliente, eppure nessuno dei due si sente offeso, né dubita che l'altro capirà quello che volevano dire, per tranne che non è stato esplicito. E in questa interrelazione c'è un erotismo che rompe ogni preconcetto. La stessa impossibilità di due amanti che desiderano disperatamente accarezzarsi e non possono farlo a causa di convenzioni culturali o repressioni personali, si manifesta nelle parole che escono dalle loro bocche. Le parole accarezzano e feriscono allo stesso tempo.

La trama è molto ben intrecciata, solidamente ancorata alla chiarezza dei personaggi, e solo nel terzo finale, quando Jane, dopo tre giorni di vagabondaggio e fame, trova rifugio proprio e senza saperlo nella casa dei suoi sconosciuti cugini, sembra rasentare il forzato. Ma ciò non toglie nulla al romanzo.

Il finale è uno dei pochi lieti fine in cui è il risultato naturale della trama. È un risultato che deriva da molte più perdite che guadagni, ma ciò conferma che Jane e Rochester non sono personaggi insoliti. La felicità o l'infelicità è transitoria, e la sua durata dipende dal modo in cui la natura di un uomo o di una donna decide di affrontarla.

Angelo Bonomini

Al di là del ponte (1996)

Ultimo libro di racconti dell'autore, è stato pubblicato postumo due anni dopo la sua morte, nel 1994. Bonomini si distinse per la sua maestria nel racconto e nel racconto. In totale ha pubblicato sei libri. serie di racconti, la cui produzione si estende dal 1972 a quella di cui parliamo oggi. Le sue caratteristiche narrative sono il buon linguaggio, esatto e poetico, la netta padronanza della tecnica del racconto e della sua peculiare struttura, le trame e il clima sempre vicino all'allegoria, che non cade mai in luoghi comuni o triti e tanto meno nel cattivo gusto. Anche se i suoi temi, soprattutto in questo libro, non sono originali, ad esempio: il tema del doppio, la risorsa del sogno come sdoppiamento della realtà, non cessano mai di essere degni esempi di come questi temi dovrebbero essere trattati, che sì, con un tocco di originalità che dimostra lo stile dell'autore. Se parliamo di The Tenant, vedremo che molti autori hanno trattato il tema del doppio allo stesso modo, da Bradbury a Orgambide, eppure nel suo modo breve ed esatto di narrare, questa storia è nuova e sconvolgente nella sua

quasi finale inaspettato. In Marta e Camila abbiamo un altro esempio del tema del doppio, e l'accento è posto non tanto sul sorprendente né ricerca il fatto fantastico come risorsa primaria, ma sul dramma e sulla malinconia che nasce dalla situazione di questi personaggi. L'allegoria, quindi, non deriva dal simbolo rappresentato dall'evento soprannaturale, ma è una naturale conseguenza della psicologia del personaggio. Sogno o no, realtà o fantasia, il personaggio vive un'altra forma della sua vita, che gli viene imposta e non può scegliere. L'autore non si diverte a far soffrire i suoi personaggi, né sentono il dramma come qualcosa di insopportabile o incompatibile con la vita, la situazione fa parte di loro stessi come entità viventi. Il sonno non è uno stato separato dalla vita, è tra le pieghe della veglia, quelle pieghe che trascuriamo perché non ci preoccupiamo di guardare in basso o di lato. Il Messaggero è un'altra storia a tema Bradbury che non delude affatto nelle mani di Bonomini, in questo caso il protagonista è un essere che trasporta i segni di una pestilenza da una città all'altra. È una storia senza tempo, senza uno spazio prestabilito, che ricorda le storie medievali o quelle leggende dell'Est Europa. End of Childhood è più localista, e affronta il tema tragico della morte di un bambino in modo squisitamente elegante, senza menzionarlo, accennando solo all'inevitabile, e ciò non significa che il linguaggio smetta di essere vicino e intimo. È un mirabile esempio di come la voce narrante in prima persona possa avere svolte localiste e perfino crude all'interno di uno stile preciso, dominato dall'eleganza discreta dell'austero ed emotivamente giusto. La stessa parità si verifica in racconti come A Museum Piece e Last Chapters of My Memoirs, dove le barriere tra finzione (rispettivamente pittorica e letteraria) e realtà sono completamente infrante e la transizione tra l'una e l'altra è netta e senza conflitti.

Penso che Bonomini sia uno dei migliori narratori e narratori argentini. Il suo stile, legato a Cortázar, sembra a mio avviso presentare meno alti e bassi rispetto a quello del maestro, colmando ovviamente il divario in termini di risultati ottenuti e la rottura con le convenzioni che caratterizzava Cortázar. Il fantastico in Bonomini è legato all'uso dell'allegoria in un modo simile a quello coltivato da autori come Buzzati, Kafka o Schulz. Sebbene meno interessato all'ambiente in sé, ciò che è peculiare di Bonomini è la mancanza di limiti tra ciò che è e ciò che non è. La realtà ha tanto o più valore di ciò che sogniamo. L'ambiguità non è un difetto o un difetto, né un'eccezione alla vita quotidiana, ma piuttosto una caratteristica implicita e sostanziale del concetto stesso di realtà.

Bruno Schultz

Crocodile Street (antologia)

L'autore ha pubblicato solo due libri di racconti: The Cinnamon Shops e The Gravedigger's Sanatorium. Si tratta di un'antologia che raccoglie gran parte di queste storie. Questo autore, nato e vissuto nell'Europa mediorientale, in un periodo particolarmente turbolento (la Seconda Guerra Mondiale) si è dedicato alla pittura e alla letteratura, e in entrambe ha raggiunto mezzi espressivi sorprendenti. La sua letteratura, in questo caso, è colorata e legata al collega Franz Kafka, e con lui condivide una visione del mondo tragica e assurda allo stesso tempo. Tuttavia, secondo me, le somiglianze finiscono qui. L'autore del prologo dell'antologia, Elvio Gandolfo, menziona

la somiglianza nell'importanza della figura paterna e, sebbene evidenzi le differenze tra i due genitori, penso che l'influenza di ciascuno sia completamente opposta. Il padre di Schulz è un poeta, un essere assorbito dal delirio dell'immaginazione, qualcuno che ha messo le ali alla realtà, perché è grigia e piatta. L'importanza del padre di Schulz è l'impronta poetica e fantasiosa che ha dato a suo figlio, e lui, come protagonista delle sue storie, ha deciso di mettere anche suo padre come co-protagonista. Praticamente tutte le storie sono collegate: la stessa famiglia, la stessa atmosfera, lo stesso clima e lo stesso tono di nostalgia e assurdità. Il linguaggio, impeccabile, ricorda Proust, l'assurdità di Buzzatti, la poetica di Kafka, eppure, in un'opera così breve, Schulz è riuscito a creare un mondo in cui l'allegoria è evidente, ma non abbastanza per spiegare il mondo che creano. È qualcosa di staccato dal mondo reale, un'altra cosa che si è formata parallelamente alla stessa cosa originaria. Il cambiamento sta nel punto di vista del soggetto, che dopo aver percepito la realtà, l'ha trasformata per poi proiettarla in quella stessa realtà come alternativa. Ad esempio: gli uccelli che alleva il padre del narratore sono reali in una certa misura, ma la varietà, le dimensioni, i costumi e l'invasione della casa da parte di questi uccelli: è reale, è immaginazione, è illusione? Gli uccelli ci sono, e sono strani: queste sono verità inconfutabili.

L'atmosfera è nostalgica, non magica ma assurda, insisto, ma non di un'assurdità disperata come quella di Kafka, bensì festosa, come un carnevale di mostri che non fanno male.

Il punto più alto, forse, è il racconto Il sanatorio del becchino, per me uno dei tre migliori racconti del XX secolo (degno erede di Bartleby di Melville e La Metamorfosi di Kafka). Un luogo dove il reale e l'onirico si mescolano fino a scambiarsi di posto. Non sorprende che ci ricordi il sanatorio della Montagna incantata di Mann.

Il linguaggio di Schulz è una strana e particolarissima mescolanza di varie immagini sensoriali, come quando mette in relazione gli oggetti attraverso le loro caratteristiche visive e li mette in relazione con le caratteristiche uditive o odorifere di altri: bosco e marrone cedro, legno e tabacco, violoncello e vento.

Segnalo infine che la prima antologia in francese è stata realizzata da Maurice Nadeau, autore anche di un ottimo studio sulla vita e l'opera di Flaubert.

William Trevor

Notti all'Alexandra (1987)

Questo breve romanzo è un altro modo in cui gli scrittori contemporanei di lingua inglese hanno deciso di raccontare la propria infanzia dal punto disincantato dell'età adulta. Relativamente alle Correzioni di Franzen, il minor numero di pagine e il clima meno opprimente non impediscono di rendere evidente la somiglianza di gusti e di passati. C'è un bambino protagonista narrante, una piccola città, un tempo sconvolto dalla guerra, un progresso che divora i tesori dell'infanzia, una famiglia che, come tutte le famiglie, è disfunzionale al di là della sua buona convivenza. Perché come assimilare che cinque persone totalmente diverse devono convivere e condividere gusti e principi, difendere l'orgoglio e rinunciare ai desideri. Qui il bambino principale incontra una coppia straniera: lui tedesco, lei inglese, di età molto diverse. E soprattutto il bambino trova in lei una comprensione e un'accoglienza che la sua famiglia non sembra disposta ad offrirgli. I pregiudizi di razza e di credo sono i pilastri su cui fondare la famiglia, e tutto ciò che sbilancia l'equilibrio delle giornate viene rifiutato. Lo strano, lo stravagante deve essere proibito, eppure un bambino può vedere più lontano di un adulto, perché non è stato ancora accecato dai valori appresi. E inevitabilmente, quando il confronto non porta a una via di mezzo, subentra il risentimento e la misericordia non trova posto. Risentimento del ragazzo verso la sua famiglia, empietà della famiglia verso la strana coppia. Poi il ragazzo diventa adulto e, al di là della sua scelta di destino, è vittima di quella guerra personale, parallela a quella che devastò i paesi durante quell'infanzia. Solo, proprietaria di un cinema costruito in onore di una donna che vedeva oltre i beni terreni e le buone usanze, la persona, l'individuo, la mente e il cuore del ragazzo. Un cinema che non ha resistito all'avanzata del progresso tecnologico, e che tuttavia resisterà perché ci sono principi che non puzzano mai né si decompongono, puzzano di stantio di essere archiviati in vecchie soffitte, ma non hanno perso la loro forza. Solo e incompreso, l'uomo resta custode di un luogo dove il ricordo di una donna è più saldo e più bello di ogni guerra, di tutta la famiglia e di tutta l'infanzia.

William Trevor è un poeta narrativo. Il suo linguaggio è chiaro, limpido, nostalgico e divertente allo stesso tempo. A tratti ha il tono ironico di Twain, l'atmosfera di Bradbury, la solidità di Hemingway, la durezza di Franzen.

Leonida Barletta

Storia del cane (1950) Anche se piove (1970)

L'autore faceva parte del gruppo letterario Boedo e quindi parte del confronto permanente con il gruppo Florida. Ciò che i gruppi si confrontavano era la posizione della letteratura in relazione al mondo. Boedo rivendicava una funzione sociale e un impegno affinché la letteratura affrontasse i problemi urgenti della società, e dovesse essere portavoce e rappresentante della cultura popolare. Ma questa proposta era molto diversa da come potremmo concepirla nell'era attuale. A quel tempo la funzione dIl romanzo e il racconto, la poesia, il saggio o il teatro, dovevano rappresentare la vita della gente e rivendicare i diritti dei poveri e del proletariato. Erano tempi di cambiamento e di giustizia a lungo ritardata. I colpi della rivoluzione sovietica erano inevitabili, e si aggiungevano alla guerra civile spagnola e alla rivoluzione cubana. La funzione dell'arte come arte in sé, affidata solo al linguaggio, come concepita dal gruppo Florida, era una posizione del borghese e benestante nativo del River Plate.

Come in ogni gruppo, ci sono dei buoni e dei cattivi rappresentanti, intendo dire uomini i cui principi sono al servizio della buona letteratura e altri dove questa è al servizio della funzione sociale. Quando la lingua non è altro che uno strumento, cade nel pamphlet, ed è difficile che il risultato sia una buona letteratura.

Leónidas Barletta è stato un grande scrittore la cui opera è troppo ampia per generalizzare, ma a giudicare dai due romanzi sopra citati, ha saputo dare la propria visione del popolo senza tradire gli scopi dell'arte. Il linguaggio apparentemente semplice è molto ben rifinito. È pratico, ma poetico allo stesso tempo. La visione dettagliata delle persone del quartiere e delle città è bella e concisa allo stesso tempo. Il suo umorismo non deriva dal narratore ma dalla voce ben espressa dei personaggi. Ma quando si cerca di rappresentare la realtà c'è sempre una selezione, perché non possiamo rappresentare tutte le cose e i fatti del mondo allo stesso tempo. E allo stesso tempo, anche se ci dedichiamo a un ambito particolare, o a un individuo particolare, la visione del narratore è sempre soggettiva. Quindi in questi casi la visione della città che Barletta ci trasmette è vera, sicuramente, ma anche idealizzata. E deve essere stato consapevole che ciò era inevitabile, motivo per cui non eleva i suoi protagonisti a un luogo in cui abbattere gli altri, ma li descrive invece come esseri particolari in una zona e in un tempo particolari. È un narratore, non un documentarista o un filosofo. L'autore non ha luoghi comuni né messaggi morali o sociali.

C'è un background politico e sociale, inevitabilmente, appena accennato, che non influenza la psicologia dei personaggi. È anche vero che questi si avvicinano a volte allo stereotipo, che confluiscono tutti in una grande caratterizzazione di cui fanno parte personaggi, animali e ambiente.

Entrambi i romanzi, in quanto rappresentazioni di una società e di un tempo, hanno la struttura di capitoli che si susseguono come episodi di ambienti e situazioni diverse. Non esiste un conflitto preciso o troppo

profondo, ma piuttosto una psicologia di quartiere dove ogni personaggio umano o animale è una parte e una caratteristica speciale di questo essere collettivo. In History of Dogs l'autore partecipa attivamente alla narrazione, e appare addirittura come personaggio e allo stesso tempo artefice dei destini dei suoi personaggi. Anche se piove ha una struttura più convenzionale, ma l'organizzazione delle storie collegate è meno scioccante perché la trama individuale di una coppia va e viene all'interno del collage generale che tenta di rappresentare il quartiere.

Proprio come Emilio Zola, con le sue differenze, ovviamente, Barletta si è avvicinato al naturalismo con meno crudezza ma più lirismo.

Clarice Lispector

Legami familiari (1965)

Tredici storie. Tredici racconti che sono modelli di come dovrebbe essere scritta una storia. Tredici racconti, come il libro di racconti di Faulkner. Una donna latinoamericana, di origine brasiliana, fa onore, concedendo un'offerta non solo degna della memoria del maestro nordamericano, ma perfetta come quella. Lispector non solo scrive perfettamente, con il tono appropriato per ogni personaggio, concedendosi come narratrice le svolte necessarie e non di più affinché gli idiomi locali si aggiungano e non ostacolino l'obiettivo principale di ogni storia: esplorare in profondità ciò che è nascosto, volutamente aspetti nascosti di ogni essere umano. Uomo, donna o bambino, da ciascuno estrae la vergogna, il dolore, la paura (della crescita, dell'amore, dei rapporti interpersonali). Lei cerca e trova l'umano generale nell'umano particolare.

È vero che esplora con estrema profondità l'animo femminile, di una donna adulta, di una casalinga, di una donna con alterazioni emotive e psichiche, di adolescenti che crescono represse. Ma questo è solo un aspetto della sua ricerca. Lispector scava a quattro mani e ritrova la natura dell'uomo, del maschio adolescente e delle sue preoccupazioni quotidiane, delle sue paure e delle sue meschinità, dell'uomo adulto e delle sue paure, delle famiglie come entità esposte ai pericoli del mondo. Trova le piccole cose, le azioni, i gesti, che all'improvviso cambiano tutto, cambiano il corso di una giornata e di un'intera vita. Esempio massimo di tutto questo: Buon compleanno. Una vecchia compie 89 anni, tutta la famiglia con figli e nipoti si riunisce per intrattenerla; lei, dura, rigida, invece di soffiare la velas della torta, sputa sul pavimento. Da questo emerge una storia, da quell'atteggiamento nasce un mondo, e Lispector lo mette in atto affinché si percepisca il fragile equilibrio, la sostanza inclassificabile della natura umana.

Dov'eri la notte (1974)

Questo libro di racconti, molto vicino alla data della morte dell'autore, è molto diverso da quello precedentemente citato. Legami familiari è un libro scritto all'inizio degli anni '60, nella piena maturità di vita e di capacità di scrittore. Quello di cui ora parliamo ha la maestria di chi lo ha scritto, ma le circostanze che lo alimentano sono molto diverse da quelle dell'altro libro di

racconti. Qui dobbiamo chiamare questi testi storie e non storie, per diverse ragioni. Innanzitutto sono più brevi, di tono impressionistico, a volte quasi stampe, su un aneddoto o su situazioni quotidiane, ma sotto la visione molto peculiare dell'autore diventano peculiari, a volte strani, sempre profondi nella loro connotazione e trascendenza. Le storie più lunghe, che occupano la prima metà del libro, sono quelle che più si avvicinano alla struttura del racconto, eppure resistono a questa classificazione. La ricerca della dignità, la cui caratteristica principale è quella di improntare un certo tipo di donna in una determinata situazione, sfugge al consueto per assumere un tono kafkiano, di possibile assurdo in questo caso, allegoria del desiderio sessuale insoddisfatto che nasce a settant'anni. anni e come un'amara sorpresa per il protagonista. La connotazione esistenziale e le ricadute sulla vita, sulla morte e sulla vecchiaia evidente. La Partenza del Treno è un'altra storia con una trama più consolidata, eppure è pur sempre un susseguirsi di pensieri senza tempo affidati a due personaggi in una situazione statica: l'attesa alla stazione dei treni. Il testo che dà il titolo al libro è il più lungo e complesso. È come un punto cardine tra le due metà. Qui predominano l'onirico e il fantastico. Partiamo da una situazione caotica: un'orgia dove spiriti e umani si mescolano, ma tutto questo caos si organizza con l'avanzare delle ore della notte; Quando spunta l'alba, le furie e la lussuria si calmano e si perdono nella luce. La stessa cosa accade con Seco Study of Horses, qui il filo conduttore è una serie di impressioni annotate in una sorta di diario o quaderno. La protagonista questa volta parte da una situazione di origine terrena: la sua crescita con un cavallo, e si conclude con la situazione mitica del cavallo del re. In questo caso l'ordine del caos è finalizzato alla scoperta e alla formazione del vero desiderio e della personalità adulta.

Questi racconti sono probabilmente influenzati dalla situazione personale dell'autore, affetto da cancro, e il tono impressionistico e riflessivo degli ultimi racconti non può non essere legato a questa circostanza. Ciononostante l'abilità e soprattutto la ricerca continua, l'interesse permanente per la buona letteratura hanno mantenuto le redini salde al di sopra del sentimentalismo a buon mercato o del lirismo leggero.

Non ci sono argomentazioni definite, ma tutto si perde nella mente dell'autore; Non ci sono personaggi sviluppati psicologicamente, ma sono tutti parte di lei, impressioni della sua visione onnicomprensiva del mondo: della vita, della morte e di ciò che lasciamo quando partiamo.

Luisa Mercedes Levinson

La rosa pallida di Soho (1967) I tessitori senza uomini (1967)

Il primo racconto che ho letto dell'autore, su una rivista domenicale, è stato El abra, un testo eccellente che pone Levinson nella posizione di un grande narratore dedito a catturare personaggi forti in un ambiente selvaggio, dove la crudeltà è innata e fa parte del circostanza dei protagonisti come il respiro stesso. Spiccano in questo libro le sezioni di Racconti della Costa e Storie Accadute, dove l'ambiente è legato in modo irreversibile alla situazione descritta e alle caratteristiche dei personaggi. Racconti come I due fratelli, La famiglia di Adam Schlager, mostrano la natura sproporzionata, esuberante e violenta dei personaggi segnati dall'ambiente. Allo stesso tempo, l'ambiente acquista rilevanza come tale solo attraverso le azioni di quei personaggi. Non esistono luoghi comuni, non esiste retorica, esiste un linguaggio che eleva la situazione a un livello mitico. Il resto delle storie, pur non essendo al loro livello, non toglie nulla all'inserimento nel set.

In Las tejedoras sin hombre, però, salvo solo tre dei 14 racconti: quello che dà il titolo al libro, Al di là del Grand Canyon e El Dorado. Perché dico questo, perché ciò che caratterizza il linguaggio di Levinson è un linguaggio modellato sull'ambiente, sebbene l'ambiente che descrive non sia esattamente reale. L'autrice sceglie di mitizzare luoghi e personaggi, ed è ciò che le riesce meglio, ottenendo quei climi austeri, incerti e crudeli delle storie più riuscite. Quando descrive i personaggi cittadini, quando sceglie un'ironia un po' ingenua nelle voci dei personaggi, anche una certa humorismo campagnolo o di quartiere, quando descrive sogni ad occhi aperti e usa luoghi comuni e parole come "infinito" e "libertà" in un contesto retorico, perde sempre il tono che eleva altri testi a un livello di trascendenza.

Quando descrive situazioni specifiche, costruisce una leggenda con il linguaggio, e a sua volta il linguaggio lo avvicina al lettore per commuoverlo, perché ha smesso di essere qualcosa di generale e distante ed è diventato qualcosa di immediatamente correlato ai suoi desideri e alle sue frustrazioni. Non c'è sviluppo psicologico, ma piuttosto un intimo andirivieni, un nutrimento reciproco dell'ambiente con il personaggio, sia esso deserto, pampa o fiume. Il ponte è il linguaggio, che si erge altissimo, elevando a luogo di terribile bellezza anche la crudeltà e la violenza.

Il resto delle storie è ben scritto, non c'è dubbio. Ma non hanno un impatto come quelli menzionati in questo e nell'altro libro. Sono banali, quasi un fastidioso riempitivo tra le migliori storie. Le fantasticherie, che non escludono retorica e linguaggio eccessivamente freddo, e la trama banale di

un paio di storie vicine alla fantascienza, sono secondo me alcuni dei difetti più importanti.

Ciò che distingue un autore è il suo contributo particolare, i brevi scorci che lo salvano dal resto. Il contributo di Levinson è mostrato con sufficiente maestria nei racconti di The Pale Rose of Soho.

Abelardo Castello

I macchinari della notte (1992) Lo specchio tremante (2005)

Dobbiamo stabilire una cosa fin dall'inizio: Castillo è un maestro. Partendo da questa premessa, qualsiasi commento su uno qualsiasi dei suoi libri non può prescindere dagli elevati standard che si è prefissato fin dalla sua nascita. I due libri che ci interessano adesso sono gli ultimi due libri di racconti pubblicati. In prima lettura, i racconti non deludono sotto nessun punto di vista, anche se ci si aspettava di trovare uno scrittore al tramonto, quando tanti della sua generazione si sono ripetuti, come Cortázar. In questi racconti Castillo dimostra due cose: primo, di non aver perso la sua maestria narrativa; in secondo luogo, che nonostante il tema si ripeta, non manca mai di trovare una svolta, una variazione che è più una spirale che un cerchio.

Come sempre, nei suoi racconti il fantastico non sembra tale, perché il fantastico nasce e si fonde nel quotidiano, perché il reale ha lo stesso tono di linguaggio del fantastico. I temi che si ripetono nei cinque libri di racconti che compongono I Mondi Reali sono raggruppati in varie celle: ad esempio, Carpe diem, Il tempo di Milena, La ragazza d'altra parte, dove la donna rappresenta un luogo ideale a cui si accede. attraverso l'immaginazione o il sogno; Corazón, Hernan, dove si evoca l'adolescenza, la sua implicita crudeltà e un evento tragico (ricordiamo un altro racconto di Le altre porte: El marica); Thar, Il Decurione, Il Disertore, dove il tema del doppio e del tempo appare in varie varianti.

Il tempo in Castillo è un elemento flessibile e permeabile e lo spazio è subordinato al tempo. In The One Who Waits c'è un doppio parallelismo: fiume/tempo e follia/sanità mentale, entrambi hanno interrelazioni: la follia è un detrito che il tempo lascia dietro di sé, come il fiume che cambia letto e deposita rocce e terra in quello precedente.

Il narratore in prima persona sembra sempre lo stesso in Castillo, ma è una caratteristica che fornisce il tono generale di impersonale-personale, il

primo fornito dalla trama, comune, a volte banale, il secondo dal linguaggio. Ma entrambi vengono scambiati, metamorfizzati per creare un personaggio mitico, generale, ma che non smette mai di avere una voce particolare. L'impressione che ne deriva è quella di leggere un destino unico ma rappresentativo dell'animo dell'uomo. La stessa cosa accade con le donne che descrive, siano esse Milena, Agustina, ecc.

Il tempo reale è rappresentato dalla coppia uomo anziano/giovane donna, strumento che il narratore utilizza per il gioco del tempo e dello spazio; Sono porte che aprono alle diverse possibilità della realtà.

Il narratore in prima persona viene confuso con il narratore in terza e anche in seconda persona, ma non c'è confusione, quanto piuttosto una transizione sottile e utile per l'ambiguità dello stile.

Castillo, a settant'anni, non ha perso la sua abilità, e queste ultime storie non tolgono nulla ai suoi più grandi successi. Si sommano e confermano un'opera unica, diversa all'interno della grande narrativa del River Plate.

William Boyd

Alla stazione degli Yankee (1993)

Questa raccolta di racconti del narratore britannico riunisce 18 racconti squisitamente scritti, dove non c'è solo abilità e maestria nel genere, ma una preoccupazione per il rinnovamento e la sperimentazione. Storie come Strange Situations, The Cork, Transfigured Nights e In Short, rompono la struttura lineare per incorporare salti di punto di vista per mostrare la distorsione mentale del narratore. otagonista nel primo racconto, l'uso di testi non letterari legati alla trama per creare legami intertestuali nel secondo racconto, frammenti di diari e salti temporali nel terzo, e interruzioni nella linea temporale del racconto per creare aspettativa o conducono il lettore per deviazioni e percorsi indiretti fino alla fine, nel quarto racconto.

Le altre storie seguono più o meno una linea più convenzionale, e ciò che le distingue è la crudezza e la maestria con cui vengono raccontate. In molti di essi la trama è banale, quasi aneddotica: il risveglio sessuale e l'apprendimento della maturità (Quasi mai), dove alla natura volgare e torrida del sesso si contrappone una sensibilità peculiare ed emotiva in alcuni personaggi. Un altro tropo ripetuto è quello dei personaggi auto-emarginati, falliti o perdenti (Bat Girl, La cura e la manutenzione delle piscine, La prossima barca di Douala), il cui isolamento e allineamento possono portarli ad atti di redenzione (come nel caso del personaggio di Morgan), un'emarginazione ancora maggiore (come nella prima e nella

seconda storia) o portandoli a commettere atti criminali (At the Yankee Station o My Girl in Skinny Jeans). È frequente anche vedere coppie o gruppi di amici (Regali, Alpi Marittime) con un testimone narrante che solitamente è il terzo in contesa, e che surrettiziamente diventa protagonista e, come per caso, dimostra il suo egoismo con atteggiamenti banali che Alla fine si trasformano in azioni torride, eppure sono comuni a tutti gli uomini perché non si allontanano da nessuna situazione sociale comune e ordinaria: una scuola, una residenza universitaria, ecc. Ultimo punto importante è il tema dei delitti impuniti (Strange Situations, At the Yankee Station) commessi per vendetta o giustizia, ma l'autore non giudica mai, si limita a mostrare e suggerire attraverso i personaggi e i loro pensieri e disquisizioni la probabile causa di tali crimini crimine. Non ci sono nemmeno ampi monologhi interiori, poiché la maggior parte di queste storie sono raccontate in prima persona o in terza persona molto vicina al protagonista, quindi l'azione scorre intrecciata con le motivazioni del personaggio, che può anche ingannare se stesso ma non il lettore: Ecco dunque la bravura dell'autore, che senza mostrare il suo intervento, è il motore della sua opera.

Qualunque sia l'argomento trattato, Boyd li attacca con la pietà e la durezza necessarie: pietà quando si tratta di mostrare la causa e l'origine della forma o dell'atteggiamento di questi personaggi nei confronti della vita; crudezza quando deve mostrare cosa sono e cosa fanno questi personaggi.

Jacobo Fijmann

opera poetica

Gli unici tre libri di poesie pubblicati da Fijman durante la sua vita sono riuniti in questa raccolta in due volumi della casa editrice Leviathan, più una breve raccolta di poesie individuali e un prologo di Carlos Riccardo, breve ma accurato.

Leggendo l'insieme della sua opera poetica, va messa da parte la fama che la precede: cioè la personalità dell'autore e il mito che si è creato attorno a lui, che supera per diffusione e incomprensioni l'opera dell'autore. Le classificazioni e i giudizi della causa dovrebbero arrivare dopo la sua lettura, se ce n'è l'opportunità e la ragione.

A partire da Red Mill (1926), pubblicato all'età di 28 anni, troviamo un poeta già esperto, compiuto nella sua espressione e nelle sue risorse poetiche. Sai già quanto i silenzi e l'austerità del linguaggio dicano più di tante parole. L'uso dei colori come simboli, abbinati ad altri sostantivi che sono a loro volta strumenti o mezzi di aggettivi indiretti, ad esempio: silenzio-bianco-viola-giallo, sono segni di pace ma intrisi di presagi di tempi brutti "Agrios aliti di follia" . C'è anche più di una poesia intitolata Vespri. Ma la follia in qualche modo è già accertata: "Il ponte è stato attorcigliato, come una smorfia" oppure "I mulini di immagini, strade senza punti di vista", punti negativi e positivi di uno stesso stato visionario. Perché la follia è un modo

di vedere di più, di stare sull’orlo di un precipizio, di un punto di non ritorno, e avere il coraggio di fare il passo successivo. Da qui quel primo verso del libro, ormai così famoso: “Demenza, la via più ardua e deserta”. I ponti sono entrambi speranza, ma sono anche rotti e dominati dal silenzio.

Le sue risorse in questo primo libro sono senza dubbio surreali, non ermetiche come in altri autori, ma ricorre più che altro a simboli e colori. Ci sono immagini bucoliche, praticamente assenti negli altri libri, intese a catturare uno stato di innocenza legato all'infanzia e ad altri luoghi già perduti e irrecuperabili, ad esempio le poesie Gioia e Antichità. La desolazione interiore è predominante, e si trasmette attraverso la desolazione del paesaggio, in Mediodía: "Il silenzio ha messo al vento una serratura d'ore".

La trasformazione del villaggio da gioia a desolazione è un altro di questi passaggi. Anche i venti, altro simbolo molto utilizzato, muoiono in inverno. C'è però un'ultima poesia per quasi un'addenda, un'aggiunta, L'uomo del mare, che è un inno e un'ultima speranza.

In Fact of Stamps (1929) leggiamo versi più lunghi, con meno impressioni e descrizioni. Qui la poesia mostra maturità espressiva nel senso di non arrendersi all'efficacia o all'abilità della sola immagine, ma questa immagine allo stesso tempo non è solo un simbolo in sé, ma un'incarnazione dello stato d'animo, dell'anima, in definitivo. Perché a Fijman non c'è distinzione tra lucidità e follia, tra anima e spirito. Tutto è la stessa entità che si esprime ed è allo stesso tempo poesia, e questo è il massimo risultato per un poeta di produzione così limitata e così giovane. Ecco alcuni esempi: muri inclinati, il freddo affonda nei rami, c'è la risata di mio figlio con la nonna cieca della notte buia, raccogliamo l'ombra che cade dagli uccelli.

In Morning Star (1931) siamo in un altro stato, non più in transizione, come il libro precedente, né preoccupati per un futuro cupo intravisto in lontananza, come nel primo. Qui l'autore è entrato in uno stato di beatitudine, di devozione di cui è convinto ma che non cerca di imporre agli altri. A differenza di tanti altri autori che fanno della poesia una piattaforma politica o religiosa, un mezzo per trasmettere idee da imporre, Fijman si limita a fare della poesia uno strumento e un oggetto incarnato della sua anima, la sua nuova anima ridimensionata dalla scoperta di un nuovo stato di estasi e possibilità. E, curiosamente, non sono le idee del cattolicesimo a prevalere qui, né sommergono il lettore con immagini banali o sature di misticismo. Fedele al suo stile, Fijman stabilisce dei limiti, che sono quelli dati dalla sua estetica e dal suo linguaggio. C'è quindi un impegno nei confronti dell'arte e del linguaggio, che pone i limiti a questa espressione della nuova anima. L'estasi spirituale è una cosa, la poesia come letteratura è un'altra. Sa che lo scopo ultimo di tutto ciò è la pagina bianca, per esprimere tutto senza dover utilizzare i mezzi limitati delle parole. Ecco perché le immagini di questo libro si limitano a poche che si ripetono al ritmo del canto gregoriano, che dà sapore e profumo a queste poesie. Qui la religione e il misticismo non sono né lode né condiscendenza. Sono

un'espressione di fede poetica, non di allegoria. La religione è assente come dogma, è semplicemente poesia perché esprime le luci e le ombre dello stesso oggetto cantato. La ripetizione non è faticosa, è ritmo della massa della vita: natura, voce, amore, che diventano espressioni, mezzi poetici. Fijman non è un poeta degli oggetti, ma dell'anima che si incarna nelle cose per una loro migliore comprensione.

Pochi si sono avvicinati così tanto e l'hanno espresso così bene con poche parole e risorse, e forse la continua ripetizione di quelle poche parole è allo stesso tempo la risorsa e il significato, il fine di ciò che vuole esprimere.

Nella relazione finale di Vicente Zito Lema emergono alcune questioni degne di nota. Ci chiediamo se fosse davvero malato di mente, se quella logica interna espressa nella sua poesia non dimostrasse in realtà un altro tipo di logica, un'altra forma di realtà. Ci chiediamo anche quali siano i limiti tra il normale e l'anormale, tra la sanità mentale e la follia. Le parole tolleranti e quasi pie di Fijman nei confronti dei suoi medici non sembrano ipocrisia ecclesiastica, ma piuttosto un'umiltà leggermente sfumata di cinismo. Perché quanta ironia e sarcasmo, quanto gioco, quanta vera follia c'era in esso. Percentuali non calcolabili essendo medici, poeti o religiosi. Forse la divinità che Fijman credeva di scoprire è capace di conoscerli, una divinità che forse nasce in ognuno come rinascita di sé nella vita piena. Forse l'arte, per definizione priva di logica, fornisce quello spazio, o almeno crea le condizioni per una tale nuova concezione.

Alessandro Pizarnik

poesia completa

Raccolta attenta e attesa da tempo delle poesie pubblicate e inedite della poetessa morta di propria mano a 36 anni. Se mettiamo in relazione vita e opera con un altro grande poeta, Jacobo Fijman, che visse 72 anni, più della metà della sua vita rinchiuso in un ospedale neuropsichiatrico, ci chiediamo quali possano essere le cause di posizioni così diverse nei confronti della vita. Si potrebbe dire che Pizarnik non trovò il conforto della religione e la disperazione ebbe la meglio su di lei, o che forse era lei a soffrire di uno squilibrio emotivo o mentale e meritava di essere rinchiusa per la propria protezione. Ma sarebbero riusciti a crearli ciascuno se la loro vita avesse seguito strade diverse da quella che hanno seguito? Sono solo domande, supposizioni, infine ipotesi in cui i due sono solo una coppia di multipli. variabili. La vita e l'arte, come la mente e l'anima, sfuggono a classificazioni e schemi, eludono il confinamento che il pensiero umano vuole attribuire loro.

Ci è rimasta solo la sua opera, che nel caso di Pizarnik è molto più ricca in quantità considerando che visse la metà di Fijman. Questo la collega a quegli autori che sono morti tragicamente giovanissimi, solitamente per loro stessa mano, o che hanno anche abbandonato prematuramente l'opera, perché non avevano più niente da dire. Forse è questo che avremmo dovuto considerare nel lavoro di Pizarnik. Si finisce la vita perché non si trova più un senso, e quando il senso è “dire”, e si trova solo il vuoto, c'è solo un ultimo

vuoto da raggiungere. E in tutta la sua opera, irregolare, intensa e sempre sincera e squisita, troviamo queste costanti: il silenzio delle parole, il nulla delle parole che il poeta sempre intuisce e di cui ha paura. La paura è un'altra costante, ma non la paura della morte, perché questa appare sempre come una consolazione, un nulla di pace, ma piuttosto di ombre, di incertezza, di incostanza dell'essere umano, di silenzio. Come abbiamo detto, la sua opera ha percorso un arco brusco che ha coinciso con la sua vita, non in anni, ma in intensità.

I suoi primi due libri, degli anni Cinquanta, pubblicati praticamente nella postadolescenza, mostrano una poetessa già evoluta, che sperimenta un ritmo nuovo, dirompente, quasi dissonante nella musica della poesia, e senza dubbio questo è ciò che ha sedotto molti giovani poeti degli anni '90, che l'hanno imitata fino alla nausea. Questo è il merito di quei libri, che però mi sembrano acerbi, senza molto approfondimento, meri esercizi validi ma troppo ermetici e limitati nel significato.

Con il terzo libro pubblicato, Le avventure perdute (1958), la poetessa acquista lucidità, un ritmo che, seppure più convenzionale, è ancora suo, con uno stile ben marcato. C'è un'espressività che deriva da una maggiore precisione, che a sua volta le conferisce profondità. Questo sarebbe stato un problema in alcuni dei suoi libri successivi, soprattutto nei poemi in prosa, che erano troppo aggettivi, con retorica in sovrabbondanza. Ma tornando a questo terzo libro, vediamo che risalta soprattutto l'idea dell'innocenza come verità, che a sua volta è la morte, il nulla: dove le parole si suicidano. Vediamo come questa costante sia presente a partire dai vent'anni. Tutto ciò che verrà è, forse, un breve sviluppo in profondità e densità, e il resto, ripetizione.

L'albero di Diana (1962) continua la ricerca espressiva e la maturità, trovandola al culmine della vitalità. Secondo me è il miglior libro dell'autore. Qui la notte, il nulla, il vento, la morte, l'aria, il silenzio, le ombre sono la sostanza delle poesie, brevi, precise, forti, taglienti. Quasi aforistico, ma senza morale né messaggi. L'idea di memoria antica governa che il destino si produce prima della morte, che dalla partenza c'è l'arrivo.

In Le opere e le notti (1965) solo il terzo frammento ritorna all'altezza del libro precedente (anche se non corrisponde neanche a questo). Nel resto c'è meno sottigliezza e profondità espressiva. È più sereno, ma come esausto sia nelle idee che nel modo di esprimerle.

Dall'estrazione della pietra della follia (1968) salvo solo il secondo e il terzo frammento (rispettivamente del 1963 e del 1962). Qui la sua prosa poetica è straripante, ma delirio e rottura, come avviene anche nelle poesie dei primi due libri, determinano un caos senza ordine interno. E tutto il caos deve avere una logica interna per essere compreso anche dal lettore più esperto. Nel quarto frammento il tema della morte è eccessivo, altro problema che impoverisce una certa parte dell'intera sua opera.

Fin qui possiamo concludere, almeno temporaneamente, che il meglio della sua opera si è sviluppato tra il 1958 e il 1963, e questo periodo può essere esteso ad alcune poesie a partire dal 1965, cioè da quando aveva 22 anni fino a 27 o 29 anni. anni di età.

Poi arriva The Musical Hell (1971), l'ultimo libro pubblicato durante la sua vita. Le poesie in prosa sono una ripetizione di argomenti, dove le parole traboccano con molta meno efficacia che nelle sue poesie brevi. Arriva un momento in cui ci si può sentire saturi dalla ripetizione della parola “lillà”. Ci sono immagini eccessive, sature, senza sottigliezza, che non si leggono, piene di tanti luoghi comuni e prive di originalità, anche per la sua epoca e considerando quanto sarebbe stata imitata da tanti poeti di minore qualità rispetto a lei. Per esempio: se vedessi un cane morto morirei di orfanotrofio pensando alle carezze che ha ricevuto, o l'inverno mi scavalca come l'amante del muro, o nel tempo del sonno, un tempo addormentato su un guanto su un tamburo, e io sto citando il meglio dei più falliti. Ci sono parti in cui le domande su cosa, per chi, dove, quando sembrano quelle di un poeta molto minore.

Le poesie no raccolti in un libro, dal periodo 1956 al 1960, sono tutti ottimi. Pizarnik era un maestro della poesia breve, perché gli conferiva concisione, forza e sottigliezza allo stesso tempo. Dalla sua poesia emerge la propria, inconfondibile identità. Dà un'identità al nulla, e dietro la luce c'è il buio e viceversa, dietro le finestre, i morti. L'identità, quindi, si definisce per inversione: luce-oscurità, tutto-niente.

Delle poesie non raccolte in libri del periodo dal 1962 al 1972 ne segnalo solo una mezza dozzina, il resto soffre delle citate mancanze.

Si arriva insomma alla conclusione di aver letto una vita in un viaggio letterario poetico, con le sue splendide vette e altipiani dimenticabili, gli alti e bassi di una vita che ha incontrato il silenzio, quel bene prezioso e tanto temuto, alla fine vinto. per i propri meriti.

Carson McCullers

Storie complete

I racconti dell'autrice coprono un lungo periodo di lavoro creativo, praticamente tutta la sua vita, poiché il primo è stato scritto all'età di 16 anni, nel 1933, e l'ultimo è stato pubblicato nel 1956.

Sono solo 19 storie, ma la loro singolarità rende ognuna di esse un gioiello irripetibile. Fin dal primo racconto, nel pieno dell'adolescenza, McCullers ha mostrato la sua padronanza del genere con una storia che trasmette i cambiamenti di due adolescenti nel passaggio dall'infanzia alla giovinezza. Uno che sta maturando con difficoltà, attraversando le crisi che determinano il modo in cui gli altri lo vedono, lottando per essere accettato, la preoccupazione di sentirsi diverso, e che vede come suo cugino, un po' più giovane, attraversa crisi simili ma che nasconde. o almeno che non può vedere. Perché ogni adolescente crede che la sua sofferenza sia unica, e la sua tendenza all'isolamento gli fa vedere in se stesso e negli altri un mistero

che lo spaventa. E questo mistero è ciò che domina almeno la metà dei racconti. I conflitti dell'adolescenza: paure, gelosie, attrazioni, isolamento, sesso, ossessioni, preoccupazione per qualcosa che accadrà e che cambierà tutto. La crescita porta cambiamenti che vorrebbero padroneggiare, ma non possono, e quando vogliono vedere tutto è già accaduto, a volte di nascosto, e i ricordi determinano l'identità, senza che possano scegliere. Uno non è più uno, ma un altro.

L'autore mostra paesaggi crudeli e tristi con un tono pacifico e poetico, con dettagli brevi, fin nei più piccoli dettagli, ed è in quella piccolezza che rende l'aneddoto preciso (inevitabile) e accattivante (dolce e amaro allo stesso tempo).

È sorprendente la capacità di impadronirsi sia della coscienza maschile che di quella femminile, e riesce a trasmettere solo con la precisione dei gesti e l'atmosfera del racconto gli stati d'animo. C'è nel suo stile quasi una commistione tra l'accuratezza di Hemingway e la poetica dell'epoca di Proust.

Può essere crudo come ne Il fantino, una storia quasi hemingwayana, o tenero come in Madame Zilenski e il re di Finlandia. Ma la sua crudezza non è mai brusca, ma sempre filtrata dal tono quasi elegiaco, non perché sia sovraccarico ma perché malinconico, rassegnato, lento sarebbe l'aggettivo che potrebbe avvicinarsi un po' a questo particolarissimo stile di costruzione narrativa.

La lucidità con cui descrive, per bocca di altri personaggi, la propria esperienza con l'alcol è encomiabile, perché non lo trasforma in un protagonista né trasforma la storia in un discorso a favore o contro. Racconta solo una storia dove l'alcol è quasi un personaggio che non parla mai ma è lì, dietro e accanto ai protagonisti. La musica è un altro elemento essenziale in queste storie, poiché l'autrice stessa era una pianista frustrata. Questo elemento fornisce due fattori importanti: dall'altro il clima e il tono della prosa, indubbiamente dominato dal lirismo, e dall'altro il tema, cioè la paura e la premonizione di perdere le proprie capacità o capacità. La paura della perdita è un tema ricorrente, sia nei suoi protagonisti adolescenti esposti alla perdita dell'infanzia o delle proprie capacità musicali, sia in età adulta la paura della perdita della sanità mentale, del talento o dei sogni.

La McCullers è spietata con i suoi personaggi, ma allo stesso tempo li circonda con un'aura di tenerezza. Equilibrio difficile, perché non è tagliente o tagliente nella sua prosa, ma calda pur rimanendo assolutamente sincera, forse volendo dimostrare in questo modo l'ambivalenza dell'essere umano. Questa ambivalenza comprende sia il piano spirituale e psicologico, sia quello sessuale, da qui questo tipo di comprensione peculiare della coscienza maschile, rispetto ad aspetti che non molti autori uomini osano affrontare. I suoi personaggi, insomma, non possiedono una malvagità cosciente o deliberata, ma anzi sembrano sopraffatti dal peso della propria personalità, che non sanno definire né controllare. Sono codardi, tristi,

risentiti, malinconici e passivi. Molti di loro sono malati, e la pietà dell'autore, capace di soffrire le stesse debolezze realtà, si rivolge loro non per giustificarli, nemmeno per consolarli, ma per riscattarli dall'anonimato del nulla, per dare loro uno spazio e un'opportunità per dire, mostrarsi, parlare e proseguire alla fine il loro cammino di ogni storia.

Riflessioni su un occhio d'oro (1941)

Questo romanzo è un romanzo scomodo, anche per quest'epoca, in cui crediamo di esserci liberati della stragrande maggioranza dei pregiudizi, soprattutto quelli sessuali. Ma nonostante ciò, persistono molti tabù, ci sono aree in cui il precario equilibrio delle emozioni oscilla da una parte o dall'altra, dove la psicologia umana si espande e approfondisce, riformula e mescola i fattori che compongono la sua complessità. Fino a rendere la mente e l'animo umano uno scioglimento inafferrabile, tortuoso ed estremamente irritante. E se questo mondo è espresso in modo troppo chiaro, espressivo come l'acqua sporca e agitata che raggiunge la riva dove siamo seduti e di cui non sopportiamo l'aroma, ancor meno tollereremo di leggerlo come fa Carson McCullers. Poiché non è deliberatamente cruenta o esplicita nella sua narrazione, la sua narrazione è quasi casuale, chiara, con poche spiegazioni o descrizioni che cercano di fondere l'anima o gli stati d'animo nel paesaggio per dare un'immagine più espressiva o artistica a una situazione corrotta. Nella sua narrazione non ci sono oscurazioni di linguaggio o inutili ermetici, i personaggi sono espressi così come sono: per lo più malati, ma questa è una conclusione necessaria a cui giunge il lettore. L'autrice si limita a dire come ragionano e come sono, cosa gli piace e cosa fanno. Ci sono pochi flashback. Per essere un narratore onnisciente, l'autore nasconde gli indizi al lettore, lasciandolo con il desiderio di spiegazioni su episodi che verranno chiariti in seguito, come il delitto di Williams o il personaggio pettegolo di Penderton. La sua posizione è distaccata da quanto accade, quasi da cronista, ma senza artifici giornalistici. Forse è l'unico modo per sviluppare sei personaggi principali in un romanzo così breve, quasi una storia lunga per via della sua struttura. In questo romanzo possiamo trovare diverse caratteristiche che lo definiscono: 1) romanzo breve o racconto lungo, come abbiamo già detto; 2) sei personaggi molto complessi (Sei personaggi in cerca d'autore? Pirandello?); 3) narratore onnisciente che nasconde i dati; 4) una certa distanza dal narratore; 5) tensione costante, fornita da quella struttura di storia lunga; 6) i freaks, malati o con gradi più o meno normali di normalità, a seconda delle caratteristiche della società che li giudica, che nel corso del testo assumono un carattere più umano, più tragico, allontanandosi dall'ironia tagliente e

amaramente espressa, per arrivare più vicino alla tragedia greca, quasi sullo stile di Sofocle nella Medea.

Un paragrafo a parte merita Penderton, forse il personaggio più inclassificabile, più ricco e peculiare, più contorto di McCullers, è quasi un miscuglio di tutti gli altri personaggi: maschile, femminile, odio, amore, gelosia, risentimento, alti e bassi emotivi, stupidità. È quasi una rappresentazione dell'intera società, un campione di ciò che si nasconde sotto le maschere che il costume rende tollerabile e possibile nella superficialità della macchina sociale.

La ballata del caffè triste (1943)

In questo romanzo l'autore adotta un tono diverso. Sebbene anche i personaggi siano dei mostri, lo sguardo e il tono sono più poetici, meno irritanti rispetto a Riflessioni su un occhio d'oro. Tuttavia, in un altro parallelo inverso, quello che a prima vista sembra uno sguardo più lirico e umanizzato sui personaggi, man mano che l'azione procede, diventano più complessi, più grotteschi e senza dubbio mostruosi. Qui viene utilizzata anche la risorsa dell'anticipazione, molto utilizzata dall'autore, sia nei racconti che nei romanzi, dove sono sempre presenti frasi che indicano che è successo qualcosa nell'immediato futuro, che ha cambiato le cose o il corso di una situazione. E la risorsa non è abusiva, ma estremamente efficace per questo tipo di narrazione, perché crea una tensione permanente, di qualcosa che sta per accadere imminente, e in generale quel fatto non è spettacolare o troppo tragico, ma quasi comune e ordinario come qualunque semplice fatto della vita quotidiana, ma che determinerà una rottura nel punto di vista e nelle decisioni dei personaggi. Qui l'evento è lo scontro finale tra i personaggi principali, che cambia la vita della protagonista, che credevamo un'eroina, in realtà un'antieroina, ma alla quale il lettore si era affezionato. E il personaggio del gobbo, al quale avremmo dovuto dare la nostra pietà e il nostro affetto come lettori, assume la forma che il suo aspetto esteriore mostra fin dall'inizio: un'anima oscura e un segreto scopo egoistico.

Frankie e il matrimonio (1946)

Crescendo, Frankie vede se stesso in modo diverso, è una persona diversa così come è diverso il tempo che si è lasciato alle spalle. L'estate precedente avvertì il cambiamento più importante: il malcontento rapporto con se stessa e con la sua dislocazione nel mondo. Le estati sono solitamente conflittuali per i preadolescenti e gli adolescenti, sono esposti al loro fisico mutevole e rapidamente trasformato, che difficilmente riconoscono e con il quale si sentono a disagio, sono anche esposti a uno scambio forzato con gli altri, se non li considerano diversi e “strani”, quando in realtà vorrebbero restare soli e sentirsi sicuri nel loro mondo. Perché Frankie sta crescendo e la sua appartenenza al mondo è doppiamente messa in discussione: non è più la ragazzina, ma non è nemmeno l'adulta che vorrebbe essere e che cerca di imitare con luoghi comuni e commenti che suonano artificiali e ridicoli. nella sua bocca. Ha bisogno di sentirsi uguale agli altri affinché non la isolino, ma vuole anche preservare il mondo ideale i cui resti persistono nella sua testa quando contempla e pensa al mondo che la circonda.

I cambiamenti sono rappresentati dalle nozze del fratello maggiore: con quelle nozze per lei cambia tutto, la sua infanzia scompare definitivamente, il suo unico legame è monopolizzato da uno sconosciuto che se lo porta via. E Frankie ha bisogno ed è convinta che lei debba far parte di quel matrimonio e di quel matrimonio, che lei e loro siano un tutto insolubile, ecco perché ha bisogno di parlare e spiegare, e l'intero venerdì e sabato pomeriggio è dedicato a dire agli sconosciuti cosa lui farà: andrà alle nozze e partirà con loro per vedere il mondo. Lascerà la città, che la limita ad essere una grande donna, una personalità alla quale è destinata. Suo padre è un uomo distante, preoccupato per il suo lavoro, sereno e triste dopo la morte della moglie. Non presta molta attenzione agli sbalzi d'umore e ai capricci legati alla crescita di sua figlia, ma la ama e si preoccupa per lei quando esce di casa per qualche ora.

Frankie deve prendere delle decisioni e le teme, affronta le sue illusioni e commetterà un errore confrontandole con la realtà. Lei lo sa, sente che siamo tutti incommunicado, e per questo nessuno la capisce quando ha il bisogno, l'urgenza, di parlare con loro e di far loro vedere quello che sente. Prende la decisione di andare con suo fratello e sua moglie, ma il lettore sa che è una fantasia, che andrà a sbattere contro un muro quando vedrà la realtà la domenica dopo il matrimonio. Si sentirà ferita, e il lettore vorrebbe impedirglielo, farglielo capire. E questo è un merito del narratore, che ci ha trasportato, anche con la voce narrante in terza persona, nella mente e nell'anima di Frankie, una ragazzina di 12 anni.

Frankie cresce, e nella seconda parte del romanzo si chiama F. Jasmine, perché sente che quel nome le appartiene, e nella terza parte si chiama Frances, non ancora donna, ma già in via di esserlo, non solo perché glielo dice il suo corpo, ma perché ha affrontato la sua prima grande delusione: quella del cambiamento delle cose, quella del passare del tempo in cui nulla

lo mantiene intatto. La bellezza delle cose dell'infanzia può essere conservata solo nella memoria.

Frankie si trova tra due punti di vista: l'infanzia di John Henry, suo cuginetto, con atteggiamenti e posture infantili, e la maturità saggia e rustica della serva nera, Berenice.

Frankie quel sabato pomeriggio scopre un mondo, nuove sensazioni, ma anche i limiti di ogni essere umano: l'incomunicabilità, la perdita. Crescendo sa che sarà più libera di quando era bambina, sa che potrà andare e fare quello che vuole, ma scoprirà anche che sarà più sola. Lei è un rappresentante della razza umana. Una ragazzina di 12 anni in una cittadina sperduta degli Stati Uniti, nel mezzo di una guerra, una ragazza anonima e come tutte le altre, si sente brutta a volte, sa di essere orgogliosa e testarda quasi sempre, ma come tutti alla sua età ci sono cose che non si possono cambiare, cose troppo grandi, tempo e cambiamenti che spazzano via tutto, anche quello che loro stessi vorrebbero preservare: quello che erano nella loro infanzia.

Carson McCullers confronta il suo protagonista con qualcosa di più grave e più mortale di tutti gli eserciti, il passare del tempo, le devastazioni della crescita e l'impotenza del dolore di fronte alla morte. McCullers diventa così un degno erede di William Faulkner, che, secondo un aneddoto, un giorno del 1962, in un auditorium di West Point, le si avvicinò e, abbracciandola, la chiamò "mia figlia".

Marcel Proust

Alla ricerca del tempo perduto (1913-1922)

Il primo romanzo di questo ciclo fu pubblicato nel 1913, ma il suo processo di gestazione iniziò nel 1909. L'ultimo romanzo pubblicato dall'autore fu il quarto nel 1922. Il quinto ed ultimo, completamente corretto e completato, fu pubblicato l'anno dopo la sua morte. Gli ultimi due, con varie versioni senza correzioni definitive, furono successivamente modificati. Un altro fattore importante da tenere in considerazione è se dobbiamo considerare

questo ciclo come un unico, grande ed esteso romanzo, oppure come diversi romanzi che possono essere letti indipendentemente. I finali non implicano necessari In mente una continuazione, poiché sono per lo più aperti, la strutturazione in capitoli e parti varia da un romanzo all'altro. In realtà non esistono schemi definiti e l'autore sembra aver utilizzato il correre del pensiero e della memoria come unica risorsa continua. Questa forma narrativa, almeno nel modo utilizzato da Proust, rappresentava un cambiamento in un'epoca già sconvolta da cambiamenti sociali, politici e di costume. La rivoluzione industriale, i cambiamenti politici, le nuove idee sociali, tutto questo creò un sentimento di incertezza che si concluse con il grande conflitto della Prima Guerra Mondiale, che più che una soluzione fu un modo di distruggere tutto per rifondare un nuovo secolo. E questa sensazione è ciò che si tenta nell'ultimo romanzo, dove i personaggi sopravvivono alla fine del secolo con costumi e pensieri morenti, decadenti e fuori luogo in un mondo più austero, meno ipocrita nel senso che l'alta società del secolo XIX lo capì, ma non per questo meno cruento. I parametri sociali sono cambiati, il caso Dreyfus ha definito un prima e un dopo nelle etichette sociali e ha evidenziato, o meglio tolto, i veli che coprivano le piaghe.

Pertanto il tono che Proust sceglie è quello che filtra la realtà attraverso la coscienza della memoria. Il pensiero diventa memoria e la memoria si espande sulla carta. È un tentativo di intrappolare il tempo, di non lasciarlo passare senza registrarlo; perché l'autore ritiene che anche la memoria, per sua stessa definizione: immortale perché priva di tempo, sia esposta anche alla morte. Muore l'uomo e muore la memoria. E non si trattava di utilizzare le risorse del naturalismo, il cui obiettivo fotografico era destinato anch'esso a fallire sotto molti aspetti e a rendere retorica e lontana l'epoca ricordata. Per fare questo aveva bisogno di rompere la struttura lineare e convenzionale del romanzo ottocentesco. Rompe con lo schematismo del narratore in terza persona, e a sua volta rompe con la stessa verosimiglianza che gli dovrebbe essere concessa, secondo la nuova modalità, perché questo personaggio narrante protagonista è quasi onnisciente. Vuole descrivere in tutta la sua ampiezza un'epoca e una società, ma più che un'ampiezza quantitativa, è un'intenzione di far rivivere un clima, una sensazione, un odore che l'epoca ricordata forse in realtà non ha, ma che è concesso dalla memoria.

Proust sceglie il filtro della memoria, che lo protegge dal tocco del tempo e dagli sguardi fuorvianti. Qui c'è un'unica coscienza, un unico sguardo che non giudica, cerca solo di spiegare. Innanzitutto nella memoria di un bambino la cui personalità si perde nel contesto, si fonde, anzi, si forma con ciò che vede e sente. I primi due romanzi sono romanzi di apprendimento, di maturazione e di descrizione del momento più bello di ogni uomo, l'infanzia. La casa dei genitori, le passeggiate nel quartiere, le visite alle case dei conoscenti, il teatro, l'amore giovanile e il suo alone malinconico quando fallisce, le vacanze alle terme di Balbec. Qui ritrova il gruppo di ragazze tra le quali incontrerà la sua futura amante: Albertina. Fino a questo punto i

personaggi sono molto chiari, il lettore riesce a vederli chiaramente. Ma il tono e il clima sono come filtrati da un velo protettivo che non lascia vedere altro che bagliori e ombre, e nello spettro medio un sapore preciso e perduto di giorni malinconici e irrecuperabili. Qui avviene la simbiosi tra arte e vita, come più tardi Thomas Mann la svilupperà così bene.

Nei due romanzi successivi, il personaggio del narratore cresce e matura. Il suo profilo acquista rilievo e spazio all'interno della trama. È un frequentatore abituale delle serate dei Germantes, discendenti della nobiltà francese, di cui svela capricci e ipocrisie nei suoi lunghi paragrafi dedicati a descrivere serate e incontri. Le opinioni politiche sono intercambiabili a seconda della convenienza del momento, lo stesso accade con i rapporti tra le signore che organizzano incontri e serate tutti i giorni della settimana. Nascono risentimenti, piccoli tradimenti domestici e l'autore apprende che non tutto è come sembra. I suoi genitori si collocano ad un livello intermedio in questa classificazione, se così possiamo chiamarla. Non sono abituati alle ipocrisie dell'alta società, né osano isolarsi dalla classe a cui appartengono. La sua tata e cuoca, invece, funge da punto di ancoraggio, contrasto, equilibrio. Lei stessa soffre di pregiudizi, meschinità e volgarità, tuttavia le manca la tendenza corrotta a fingere di essere ciò che non è. Il personaggio della nonna di Marcel è un altro punto forte. Il ricordo che lascia in Marcel va oltre un insegnamento: è l'incarnazione di un tempo perduto per sempre. La morte della nonna, così come la morte dello scrittore Bergotte, sono due dei momenti più riusciti e più alti di tutta la letteratura. Diciamo qui che, secondo noi, il miglior romanzo dell'intero ciclo è All'ombra dei molti chas en flor (che vinse il Premio Goncourt nel 1919), che, a partire dalla bellezza del titolo fino alla tenera poetica della sua prosa, è insuperabile nel suo obiettivo di ricostruire miracolosamente un'epoca con le mani della coscienza e della memoria.

C'è quindi uno sviluppo a spirale nella lunga trama, che parte dalla periferia, cioè dalla descrizione della società in cui cresce il narratore, per entrare in un settore dove il suo cuore matura e guadagna spazio, man mano che impara a amare la donna che sarà la sua amante. Nel quinto e nel sesto romanzo troviamo il climax: il narratore è confinato con lo stesso metodo che ha usato per descrivere gli altri personaggi. Se la mente di tutti è un mistero, una vertigine, la tua non lo è da meno. È preso nella trappola che il suo pensiero, cioè il modo in cui ha scelto di scrivere, non gli permette di uscire o di vedere se stesso dall'esterno. Sebbene l'obiettivo del romanzo sia isolarsi dal tempo, emergere da esso come un dio e intrappolare il tempo nelle sue mani per ricrearlo a piacimento, questa stessa creazione pensata da Dio è prodotta anche dalla sua mente: ecco perché egli stesso è un prodotto del suo pensiero. Albertina gli sfugge dalle mani, non riesce a comprenderla, anzi a comprenderla in tutti i suoi diversi aspetti. Perché ci sono almeno due Albertine: quella che vede e quella che nasconde. È ossessionato dalla gelosia, sia delle donne che degli uomini. Albertina, fino al quarto romanzo, è quasi un personaggio raccontato più che un personaggio che agisce. Il tono generale del romanzo è quindi congetturale,

indiretto, velato, ambiguo, venato di una poetica crudele o dolce, a seconda dei casi. Nel quinto romanzo Albertina appare più simile a se stessa, e il lettore si rende conto che non è come la immaginava il narratore all'inizio. Si nasconde ma non sappiamo cosa e quanto ci sia di serio o di innocuo in questo. È la nostra immaginazione quando lo sentiamo parlare o è l'immaginazione dell'autore? È qui che dobbiamo dire qualcosa sulla peculiare voce narrante. Sappiamo che il narratore non è l'autore, che esiste un personaggio narrante con almeno due caratteristiche peculiari: trasmette più di quanto gli sarebbe ragionevole sapere, e ha il pregio di stabilire due punti di vista diversi: quello del narratore e quello del lettore. Perché è molto curioso il modo in cui il lettore viene introdotto nel discorso, comincia a vedere ciò che vede, e poiché quella voce narrante è anche un misto di narratore testimone e narratore onnisciente, il lettore vede il romanzo su due piani alternativi e simultanei: da dall'esterno, come se stessi leggendo un romanzo in terza persona, e dall'interno, attraverso gli occhi del narratore. Poiché Proust sceglie di lasciare in tono opaco e ambiguo alcune zone di alcuni personaggi, compreso se stesso (anche se questo è solo intuito dal lettore), il lettore sembra scoprire le cose secondo il punto di vista del narratore, avvertendone le certezze e le incertezze. a volte vedendo chiaramente, e altre volte, speculando e congetturando. Così il lettore, quando si eleva brevemente un po' al di sopra del narratore (un favore che gli fa l'autore) si rende conto che Marcel si sta sbagliando, e anche allora non potremmo esserne sicuri. Tecnica narrativa molto difficile, che più che tecnica è intuizione e arte.

Un'altra questione: l'ossessione di Albertina per il lesbismo è una proiezione delle sue stesse paure e repressioni? Non dimentichiamo come il personaggio del barone de Charlus abbia un'influenza molto importante sul narratore, e come in molte occasioni il barone gli venga suggerito come suo possibile protettore. Queste proposte vengono respinte, anzi ignorate, ma qual è il resto, il residuo che lascia nell'anima di Marcel?

Il sesto romanzo è molto più breve dei precedenti, ed è stato addirittura oggetto di varie versioni a seconda che gli editori abbiano pubblicato o meno i frammenti incompiuti che l'autore stesso ha cancellato. È vero che queste lacune lasciano dei posti vuoti nella trama dell'ultimo romanzo. Se però cominciamo ad analizzare quest'ultimo, vedremo che non troviamo nulla di nuovo dopo la morte di Albertina nel sesto. Lì muore e ne veniamo a conoscenza, così come il narratore, attraverso una lettera della zia di Albertina. Lei scompare, ma ritorna alla coscienza del personaggio narrante e diventa memoria e memoria. Ed è forse questo il modo migliore per preservare, trattenere, non rimanere mai delusi da qualcuno. A Venezia, dove la madre di Marcel lo porta a consolarlo, lui, sul punto di partire, sente O sole mine cantata da un gondoliere. Le acque tagliano la città, la invadono, così come alle terme di Balbec bagnavano le spiagge dove incontrò Albertina. In quella canzone sulle acque intuisce qualcosa che non riesce a definire e che comincia a spaventarlo. Forse è la morte, qualcosa di minaccioso che sente distruggere tutto, anche la memoria. Fugge così con

la madre in treno, leggendo una lettera in cui viene informato che Gilberta, il suo primo amore, figlia dell'annuncio ha pregato Swan, l'uomo che ha preso come esempio nella sua infanzia, sposerà il migliore amico di Marcel.

Questo romanzo è un epilogo più che un romanzo stesso. La sua brevità, la sua velocità, la sua forza nel raccontare la morte di Albertina e lo stato emotivo di Marcel, ne fanno un perfetto epilogo per un'intera trama che avanza verso un centro emotivo: il narratore. Tutti questi ricordi hanno un obiettivo e uno scopo, una funzione nel quadro del romanzo completo.

Invece il settimo è come il canto del cigno senza la lucidità di tutto quello che è venuto prima. È un prolungamento di stati emotivi senza scopo, forse di retorica emotiva. Ci sono spiegazioni e conclusioni per vari personaggi secondari, che non sono essenziali e tolgono quell'alone di mistero e ambiguità che la voce narrante aveva precedentemente dato loro. Sebbene introduca un elemento più contemporaneo (la Prima Guerra Mondiale) come fattore di dislocazione e senso di perdita nei vecchi personaggi, di per sé non apporta alcun contributo al romanzo.

L'asse dell'intero ciclo è la memoria di un'epoca, i cambiamenti sono evidenti dal momento in cui l'autore ha scelto di ricordarla. Attraverso le parole si percepisce il sapore, il colore del tempo, le sensazioni e gli odori di un'epoca. I temi paralleli, come la politica, la società, la sessualità, l'amore, la gelosia, l'incomunicabilità, la morte, sono sviluppati in lunghi paragrafi che danno luogo a disquisizioni filosofiche venate di lirismo e crudezza allo stesso tempo.

Scelgo come finale quello che Proust ha finito di correggere prima di morire. Il finale di Albertina scompare a Venezia, prefigurandola, collegandola alla Morte a Venezia di Mann.

Jean Santeuil (1895)

Romanzo pubblicato postumo nel 1952, ritrovato tra le sue carte con data di inizio 1895, è considerato un testo incompiuto. Inevitabile il paragone con la Recherche de temps perdue, di cui questo romanzo è un precursore, un primo tentativo. Credo però che non esista in alcun modo un parallelo così esatto nella trama e nella forma che giustifichi di chiamarlo abbozzo o bozza, nemmeno un tentativo frustrato, tanto meno l'aggettivo incompiuto.

Il tema costante e unificante di Proust praticamente in tutta la sua opera era il tempo. Il tempo come alleato e nemico dell'uomo, e le cose e gli oggetti come testimoni indifferenti capaci di recuperare il passato aprendo

una porta, dando spazio al passaggio della memoria. È qui che dobbiamo fare il primo confronto tra i due. Se ne La Recherche lo stimolo grande e insieme sottile e piccolo della memoria è il sapore del tè e dei muffin durante la merenda con la prozia di Marcel, in Jean Santeuil è il colore della marmellata di fragole e del formaggio mescolati a colazione con la sua zio.

Vediamo, quindi, che esiste lo stesso stile: la prosa poetica, il cui tema è la memoria e il recupero del passato. In Jean, però, si nota un trattamento più convenzionale, più organizzato, dei canoni del romanzo ottocentesco, almeno in termini di organizzazione e allineamento della trama. C'è una certa rottura, ad esempio, nel salto temporale al futuro del protagonista per dire come vedrà in seguito la situazione narrata, anche nelle disquisizioni permanenti, e nell'organizzazione in capitoli dedicati a un tema, situazione o personaggio specifico. , sempre in relazione diretta o indiretta con Jean. Questo gli dà la configurazione di un romanzo di memorie o di cronaca, dove ogni capitolo è quasi un racconto di impressioni, immagini, descrizioni di luoghi e sensazioni. È più accessibile della Recherche perché in essa tutto è mescolato nella mente del personaggio e nel suo discorso costante e confuso, la cui mente sceglie e nasconde in modo psicoanalitico ciò che deve dire o dice solo tra le righe. Nella Recherche c'è amarezza, c'è una tensione costante, c'è un sentimento di tristezza che cresce, e che si avverte fin dalle prime righe, perché il ricordo stesso comporta l'impossibilità di rivivere concretamente ciò che si ricorda.

In Jean Santeuil il ricordo è meno triste, più ragionato, meno profondo in senso psicologico, meno contraddittorio, speculativo e ambizioso, ma non per questo meno poetico. Ad esempio, il tema della gelosia appare qui come nella Recherche, anche l'omosessualità dell'amante è più esplicita e diretta, addirittura confessata da lei stessa. A differenza di Albertina nella Recherche, Francisca non ha quasi misteri e la disillusione viene sia da lei che da Jean. C'è tutta una teoria sull'amore espressa come tesi, sulla natura dell'amante e dell'amato, che influenzerebbe moltissimo Carson MacCullers. Vedi come esempio l'intera parte 9 del romanzo.

Per quanto riguarda il tema dell'immagine sociale, è altrettanto crudele e preciso come il suo successore, ma anche così è meno sottile, più chiaro, se volete, e permette una certa ironia libera dall'amarezza del Rech. Erché. L'esempio più chiaro di ciò è il capitolo Il cibo di Madame Cressmeyer. Se parliamo di questioni politiche, spicca la parte 5.

Vediamo, quindi, che l'organizzazione in capitoli come cellule tematiche funziona perfettamente in questo caso particolare. Un romanzo di 1000 pagine che si legge piacevolmente, venato di aspetti sociali, di poesia, con passaggi ben descritti, poiché Proust era un maestro nel descrivere le sensazioni, nel tradurre in parole la pittura e la musica (vedi I Monet del marchese di Reveillon e La Sonata , quest'ultimo relativo alla sonata di Vinteuil nella Recherche, molto più sviluppata in quest'ultimo caso). I passaggi descrittivi sono intensamente belli e giustificano da soli l'intero romanzo, e cito La Tempesta tra molti altri capitoli di questo tipo.

Dedica il nono capitolo della parte 6 al tema del tempo come oggetto di studio. C'è anche una spiegazione precisa della sua posizione su questo argomento nel capitolo Il marmo d'agata. Uno dei tanti metodi proustiani per spiegare ed esemplificare il tema del tempo è l'animismo, cioè spiegare il punto di vista delle cose, degli oggetti o della natura, conferendo loro una personalità e una capacità di sensazioni. In seguito, questa risorsa si farà più sottile, confusa nelle molteplici interpretazioni e disquisizioni della Recherche.

Considero entrambi romanzi incompiuti perché il tema di entrambi è il tempo. L'oggetto di studio, la memoria, strumento per recuperare e fermare il tempo, logicamente dovrebbe avere un inizio e una fine. Si ricorda qualcosa, un aneddoto, per esempio, che ha una trama con un inizio e una fine. Ma l'essenza stessa della memoria, alla quale appunto manca il tempo, perché parte di essa rubata, implica la sua stessa interruzione. Pertanto, l'apparentemente incompiuto è una necessità e fine a se stesso in questo tipo di romanzo, ideato e sviluppato da Proust.

In chiusura, direi che Jean Santeuil non è un romanzo incompiuto, almeno non che lascia una trama di indizi o temi incompleti. L'ultimo capitolo si chiude con una grande disquisizione sulle generazioni dei Santeuil e dei Reveillon, tracciando paralleli con le generazioni precedenti e future. Il tema della vecchiaia dei genitori è un altro punto che chiude l'arco di sviluppo dell'opera. I cambiamenti nella personalità dei genitori e la crescita del personaggio principale.

Qui dobbiamo necessariamente citare un'interessante opera teatrale di Proust. Nell'introduzione, due scrittori in vacanza incontrano uno scrittore che ammirano. Molti anni dopo, li chiama sul letto di morte e uno di loro trova tra le sue carte un romanzo, che decide di pubblicare. Già nel testo, il narratore in terza persona descrive il suo personaggio principale: Jean Santeuil, ma a poco a poco si lascia coinvolgere da apparizioni letterarie, accennando alla portata apparentemente fittizia e letteraria della sua ambientazione. Ci rendiamo così conto che il narratore scrive la propria storia come se fosse qualcun altro, che l'amico intimo del suo personaggio non è altro che il secondo scrittore dell'introduzione, e che entrambi i suoi personaggi ritrovano il loro autore molti anni dopo essere stati creati, e poi rivendicati sul letto di morte del loro creatore. Ma non ci fermiamo qui, l'autore è il suo personaggio, e al momento della morte recupera il suo passato, accompagnato dai suoi personaggi, immaginari o reali.

Fino a che punto il mondo di uno scrittore è finzione, ci chiediamo. Vita e arte, realtà e finzione, sono entità separate? Esiste almeno qualche distinzione possibile? Anche il ragionamento di logica pura ci inclina più sulla via dell'incertezza che su quella della veridicità pratica. Perché la praticità può essere questa: non separare ciò che è irreversibilmente fuso.

Piaceri e giornate (1895) Parodie e varie (1918) Saggi letterari (1912)

I testi di I piaceri e i giorni furono pubblicati nel 1895, ma scritti prima e poco dopo i vent'anni. Fu il suo primo libro pubblicato, con un prologo di Anatole France, un autore che Proust ammirò nella sua prima giovinezza e di cui riconobbe influenze, sebbene egli stesso ne invalidasse parzialmente il valore man mano che il suo stile maturava. Fu anche, in Francia, lo scrittore modello su cui basò il personaggio di Bergotte ne La Recherche. Troviamo quindi uno stile impersonale, legato più a una scuola e un manierismo letterario che risponde più a una forma strumentale che al risultato di una ricerca. In questo insieme di racconti dove prevalgono la descrizione dei costumi e altri brevi testi che potremmo chiamare impressioni e stampe decorative, se guardiamo più attentamente, possiamo trovare alcuni argomenti che Proust svilupperà in seguito: descrizioni della società parigina, ritratti di personaggi quella società, riflesso di costumi ipocriti. I testi che seguono questi temas è scritto con la duttilità tipica della sua formazione, e sebbene non troviamo lo stile proustiano, sono scritti con un certo fascino tra l'ingenuo e il critico, ma senza spessore. Ci sono parodie e studi su personaggi della commedia all'italiana, esercizi che rispondono a un'influenza letteraria che ha inciso sulla sua sensibilità più che sulla sua lucidità e sul suo spirito critico e intellettuale. È un libro che è il risultato di molteplici letture, come testimoniano il gran numero di epigrafi, numerosissime nel resto della sua opera, letture di poeti romantici e seicenteschi, della commedia italiana e del classicismo. Insisto sul fatto che non c'è tanta retorica ma un certo semplicismo nella concezione, impersonalità nello stile e qualche fallimento nella strutturazione efficace dei testi più vicini alla storia.

Il libro Parodias y misceláneas è una raccolta di testi sciolti pubblicata nel 1918, ma scritti a partire dal 1902. Il frammento di Parodias è un esercizio letterario privo di significato se non per coloro che studiano la semantica e lo stile dell'autore, dove tenta di descriverlo. fatto dalle pagine giornalistiche secondo autori contemporanei e precedenti.

Dalle Miscellanee dobbiamo recuperare due testi essenziali per conoscere il Proust critico. Entrambi sono dedicati alla figura di John Ruskin, autore ammirato da Proust nella sua maturità. Il primo (In memoria delle chiese assassinate) inizia come un diario di viaggio, in cui l'autore si propone di visitare la cattedrale di Amiens, che servì da studio per gran parte del lavoro di Ruskin. Cerca di visitare i luoghi in cui passò e visse Ruskin. Dopo aver descritto la cattedrale cercando i dettagli e il punto di vista dell'altro scrittore, si impegna in uno studio più dettagliato e critico di Ruskin. È, insomma, un autore dedito allo studio di un altro autore, con il quale sente

affinità estetiche legate da sensibilità simili. Uno inglese, l’altro francese, e la differenza delle lingue esclude, secondo me, ogni sospetto di parzialità, inconscia, senza dubbio, ma sempre presente quando si tratta di giustificare le ragioni per cui ci piace un autore che parla nella nostra lingua propria. Perché la barriera linguistica e l'ostacolo da superare che costituisce il lavoro di traduzione, filtra, purifica e dà maggiore prospettiva. In entrambi troviamo l'amore per la bellezza e il passato, questo è ciò che li unisce, ma uno prende lo strumento dell'altro per raccontare la propria visione, cioè: Proust usa la profondità e la malinconia, che mancavano al suo primo libro Visione ruskiniana della bellezza degli oggetti e delle opere d'arte del passato. Anche la morale, quella critica e intellettuale, è ovvia, è un apprendimento che prende dall'inglese. Quindi c'è ammirazione e critica. Anche i difetti di Ruskin fanno parte della sua personalità, ed è per questo che non vengono rifiutati ma incorporati nell'essere ammirato, nel punto di vista che ha scelto. Ma soprattutto e come risultato di questo scambio, emerge come principale il sottile e bello equilibrio estetico delle parole. Il secondo studio (Le Giornate della Lettura) inizia nel modo tipicamente proustiano, ricordando la propria infanzia nella casa dei genitori, dove ritroveremo quasi gli stessi riferimenti di Santeuil e Recherche (da qui la separazione sottile e quasi indiscernibile tra finzione e realtà, che così individualizza la visione di Proust). I tempi di lettura nell'infanzia lo portano a fare uno studio sulla lezione tenuta da Ruskin sulla lettura. Qui troviamo citazioni e opinioni su cos'è la letteratura e sul modo in cui Proust la concepiva: un'amicizia senza impegno e senza ipocrisia. Riconosce l'influenza di Gautier in gioventù, ma ne sottolinea gli errori e una certa superficialità. Infine dice che la letteratura non è uno specchio della verità, ne è parte, perché è ciò che vede l'autore.

I Saggi sono testi pubblicati intorno al 1912, e sono tutti preceduti da un prologo e da una conclusione. Sono testi maturi, dove troviamo capitoli che fanno riferimento ad episodi dell'infanzia e dell'adolescenza di Marcel Proust, ma che si mescolano alla finzione in innumerevoli riferimenti a Marcel di Alla ricerca del tempo perduto e Jean Santeuil. In un primo momento ci sembra di leggere frammenti scartati del suo grande romanzo, in altri ci ritroviamo in mondi onirici che salvano il passato attraverso un'esplorazione più psicologica e freudiana, forse più grottesca, che sorprende e rivaluta il lettore abituato a la sua prosa. Ci sono parti dei capitoli 2 e 3 che ricordano L'interpretazione dei sogni. Poi vengono i capitoli del saggio vero e proprio, preceduti dai suddetti ricordi e come raccontati alla madre dopo il primo articolo pubblicato su Le Figaro (altra reminiscenza della Recherche), dedicati a vari autori: Sainte-Beuve, Gerard de Nerval, Baudelaire, Balzac. Sono studi molto esaurienti, molto critici, esenti da qualsiasi avversità. lazione. Opinioni personali, senza dubbio, su cui non si darà mai troppa importanza, anche se non lo dice direttamente, ma le sue critiche a ciò che non gli piace non ci sono imposte né arbitrarie, bensì supportate da esempi e fondate sull'autorità di chi vengono. C'è un capitolo dedicato all'omosessualità, con affermazioni che ancora oggi rimarremmo stupiti per la loro lucidità e buon senso. Infine, nella

conclusione ci sono frammenti che riassumono quasi tutta la saggezza e l'esperienza, che dovrebbero essere letti in qualsiasi sito dedicato all'arte della lettura e/o della scrittura. Ad esempio: "quello che facciamo noi (scrittori) è ritornare alla vita, rompere con tutte le nostre forze il vetro della consuetudine e della ragione che si impiglia nella realtà e ci impedisce di vederla mai, è trovare il mare libero", oppure "libri". sono l'opera della solitudine e i figli del silenzio I figli del silenzio non dovrebbero avere nulla in comune con i figli della parola, le idee nate dal desiderio di dire qualcosa, da una colpa, da un'opinione, cioè da un'oscura. idea." Queste e quelle che seguono sono idee straordinariamente lucide, esatte, che necessitano di essere strappate all'oblio, proprio come Proust, come un Ercole, salvò le montagne del passato verso la superficie turbolenta del presente.

Benito Perez Galdos

Fortunata e Giacinta (1886-1887)

La lingua di Pérez Galdós è legata al naturalismo e ai costumi prevalenti nel suo tempo. A differenza di altri autori, questa scuola aveva le sue peculiarità in ogni paese, segnate ovviamente dai grandi narratori, non da imitatori o scrittori di second'ordine. Pérez Galdós è stato uno scrittore di prim'ordine, forse uno dei cinque migliori scrittori spagnoli di tutti i tempi. Il suo linguaggio è diretto, e in questo romanzo non ci sono misteri che il lettore debba svelare. Tutto ti viene servito su un piatto, anche lo scorrere delle azioni è talmente fluido e godibile che non occorre un grande sforzo per proseguire nella lettura. Tuttavia, nonostante questa apparente semplicità e facilità, questa mancanza di misteri a cui noi lettori ci siamo abituati dal XX secolo, è raccontata in modo così eccellente che l'abilità nel gestire l'umorismo, i costumi e la tragedia, così grande, è sorprendente come in un greco tragedia. Poiché l'immagine è spagnola, i colpi di scena, i dialoghi, i manierismi e le caratteristiche dei personaggi sono ispanici, ma le passioni che muovono i personaggi e l'evoluzione della trama sono strettamente legate a Sofocle. Non per la somiglianza delle trame, ma per il modo tragico e crudele in cui i personaggi cadono a pezzi.

Primo punto importante: Galdós è un autore di personaggi. Più dell'ambientazione, esatta e poco più che necessaria, la cosa più importante è la personalità dei suoi uomini e delle sue donne. È troppo forte, non nel senso di travolgente, ma per i suoi contrasti e per le sue caratteristiche molto ben definite. Il tono dei dialoghi è fondamentale per questo, ma non è l'unico fattore che li caratterizza. Il narratore in terza persona assorbe il modo di pensare del personaggio; pensa e parla attraverso il narratore; Allo stesso tempo, il narratore partecipa alla trama come testimone lontano, indiretto, quasi un cronista che sviluppa una trama, che romanza deliberatamente una storia che un tempo aveva conosciuto dai suoi veri protagonisti. Ciò, quindi, aumenta la plausibilità. (Nell'ultimo capitolo, presumiamo che il critico letterario e amico drammaturgo del farmacista sia l'autore che non racconta questa storia.)

Come ho detto, le azioni passano in primo piano, quasi senza tregua per il lettore. Che si tratti di dialoghi, azioni dirette, pensieri o sogni, il personaggio è in primo piano e il lettore non può voltargli le spalle o ignorarlo. Non ci sono classifiche dell'autore, né valutazioni. I pochi aggettivi sono il prodotto di un modo di dire, di un manierismo di linguaggio, di una consuetudine di stile popolare che l'autore trasferisce in ambito letterario per renderlo più vicino al lettore, più credibile e senza apparenti intermediari. L'autore si perde in ciò che racconta: questo è l'obiettivo principale di questo tipo di narrazione. Sembra un paradosso, il linguaggio eccessivo del XIX secolo non sembra coerente con questo procedimento, ma la narrativa di Galdós ha contribuito a questa caratteristica, forse più di Zola o di Dickens. Non c'è lirismo in Galdós, c'è una crudezza magistrale nella forma narrativa. I personaggi sono cinematografici, e non possiamo che ricorrere a questa parola, consapevoli che l'autore era in anticipo sui tempi sotto questo aspetto.

Un altro grande tema di questo romanzo, che ricorre anche in Tristana, ad esempio, è la malattia, sia del corpo che dell'anima. Entrambi sono reciprocamente correlati in termini di nutrizione e crescita. E questa analogia fisiologica non è capricciosa, perché Galdós, più che la politica e la religione, suggerisce il corpo oe la mente sono i fattori che innescano i destini. Il romanzo è un grande studio sulla moralità, sia dell'epoca che in generale, cioè come concetto. I costumi sono più che altro un colore, non la cosa principale, ecco perché le personalità dei personaggi si fondono in questo sfondo. Fortunata si interroga sulla moralità prevalente (anche nella natura semplicistica della sua personalità). Guillermina Pacheco, Maximiliano Rubín e Mauricia sono coloro che vedono oltre il quotidiano, vedono il mistico attraverso il filtro della malattia, della follia o della dedizione estrema a un'ossessione. Feijoo e Moreno Isla hanno una propria moralità, più liberale, meno attaccata ai costumi, adattando il proprio interesse alle circostanze. Juanito Santa Cruz è l'indifferente, l'egoista che ama se stesso e, senza sapere né voler sapere, scatena tragedie. Giacinta, più che una personalità, è il contrappunto necessario, il punto di riferimento per l'evoluzione del personaggio di Fortunata. Giacinta è quasi la

protagonista di tutta la prima parte, e Fortunata compare solo nella seconda. Ma i protagonisti di questo romanzo multi-personaggio non hanno sempre bisogno di apparire per continuare ad essere personaggi principali. La sua influenza rimane sugli altri, e quelli che sembravano secondari diventano più importanti man mano che la trama si sviluppa (l'esempio più tipico è il farmacista Ballester).

I personaggi, giunti a un certo punto del romanzo, iniziano a fondersi con le idee che rappresentano. Le loro caratteristiche e la meta verso cui sono diretti diventano così ben definite da assumere un alone quasi metafisico e diventare idee. Non è strano, quindi, che personaggi come Mauricia, l'amica alcolizzata di Fortunata, siano quelli che danno inizio a queste avventure con l'allucinazione mistica e religiosa. Il religioso si confonde con la blasfemia e la maleducazione popolare, con la superstizione e la malattia mentale. Sarà poi Maximiliano Rubín a spiegare, con la sua lucida follia, le connotazioni più profonde e alte del romanzo, con i suoi deliri e le sue ossessioni mistiche, la sua gelosia e i suoi ragionamenti estremi.

L'amore, l'altro tema più importante, è soprattutto cruento, ossessivo e non corrisposto. L’amore umano non è un amore sublime. Ci sono, quindi, due lati molto opposti in questo romanzo, non lati di classi sociali, anche se in alcuni fattori c'è un parallelismo, ma di concezione della vita e della moralità. C'è vendetta, gelosia, follia, giustizia, amore e odio, risentimento e vendetta. Tutto questo è mescolato in un tutto che avvolge i personaggi, e nessuno di loro ha la capacità di appropriarsi di uno solo di questi sentimenti. Fortunata passa di mano in mano, provandole tutte e alla fine impara, anche se deve pagare un prezzo elevato.

Quindi i grandi temi sono: moralità (bene e male), amore (ambiguità), malattia (sintomi di una società). Ed è curioso, per la nostra mentalità abituata all'artificioso e all'artificiale, e praticamente una master class, il modo in cui questi temi vengono mostrati in tutta la loro crudezza attraverso un ambiente comune e ordinario, con personaggi semplici e mediocri, di quartiere. di Madrid alla fine del XIX secolo.

Citiamo alcuni esempi in cui Maximiliano Rubín, quasi prete e autoproclamato profeta della morale in questo romanzo: "Capisco che ti colpisce così forte. Così mi ha colpito: ma poi sono diventato stoico. Ho attraversato tutte le crisi di rabbia, rabbia e follia". "Il male non perisce mai. Il male si riproduce e il bene viene annientato nella sterilità."

Il personaggio di Rubín, così insignificante e debole, come poco traspare dal suo corpo e dalla sua personalità all'inizio del romanzo, si trasforma in quel profeta profano del triste e del sanguinario, l'ultimo conquistatore di un'idea: l'idea sacra. di ciò che Fortunata non è stata e avrebbe potuto essere.

Romanzi 1881-1885. Altri testi. I suoi difetti

Con La desheredada inizia quella che viene chiamata la fase dei romanzi contemporanei, cioè non collocati nella prima fase del XIX secolo o nella fine del XVIII, ma con uno sfondo di eventi politici. Galdós, lo abbiamo già detto, è un autore eccessivamente prolifico, questa serie di romanzi lo dimostra: sei romanzi pubblicati in cinque anni, a cui bisogna aggiungere gli Episodi Nazionali scritti in questo periodo. Rispetto alla prima fase fino all'età di 35 o 38 anni, troviamo un progresso nella qualità della loro narrativa. Per non parlare della sua bravura e del suo mestiere, della fluidità esacerbata e infinita della sua prosa, della sua qualità grammaticale già definita praticamente dall'inizio. Ciò che cerchiamo come lettori del 21° secolo e come critici è determinare la qualità e la forza di una narrazione che resiste al passare del tempo e che di per sé ha una bellezza che non deve necessariamente provenire dallo stile, ma dal sottile intreccio tra l'aneddoto riferito e il modo in cui esso ci viene raccontato. Quella di Galdós è una forma valida, senza dubbio, ma man mano che si aggiungono i romanzi, dimostra i suoi limiti in termini di risorse. Lasciamo da parte la fantasia, sempre attaccata alla realtà circostante e quindi ampia ma di forma stretta, come un quadrato dai confini rigidi. Leggere un romanzo dopo l'altro è come passeggiare negli stessi luoghi con lievi variazioni, vedere addirittura gli stessi eventi con modifiche di personaggi e abiti. Anche i personaggi, così molteplici, a volte si ripetono non per necessità della trama, ma per stereotipi. Non si tratta di personaggi che riappaiono sulla scena, formando un mondo, che è una delle virtù del mondo galdosiano.

C'è, quindi, uno stile che è già definito, forse suo malgrado, si è affermato sulle proprie virtù, che sono tante (umorismo, ironia, osservazione dettagliata dei personaggi), ma anche sui propri difetti ed errori (retorica, che seppure diminuita si avverte ora non tanto nel linguaggio quanto nella trama e nella posizione dell'autore; l'anacronismo di certe situazioni; la ripetizione di dettagli divertenti che rimangono nell'aneddoto, senza approfondirli al servizio come esercitazione nella critica sociale che cerca di sviluppare; il tono monotono per la mancanza di contrasti). Il naturalismo adottato da Galdós è forse eccessivo. Non è la crudezza di uno Zola, né l'esplorazione fredda e tagliente della società e dell'anima di un Balzac, ma uno studio del comune e dell'ordinario. Il problema non è la scelta dell'oggetto di questo tipo di naturalismo, ma la forma scelta per esprimerlo: quella di Galdós, nel periodo di cui parliamo e che ci porta fino ai suoi 42 o 43 anni, è una prosa che spiega più del necessario, in realtà c'è un continuo intervento tra l'autore e il lettore. I dialoghi sono molto reali, ci sono molte azioni, il dramma è costante, tutte queste sono virtù. Ma anche quando l'autore non intende intervenire come cronista, come tende a fare nella maggior parte dei romanzi, la prosa è compromessa da richiami, riferimenti, ironie, nazionalismi, che pongono l'autore su un piano davanti

alla pagina. Il lettore sa che è qualcosa che ci sta raccontando, e i personaggi impiegano tempo per diventare efficaci, è difficile che si svincolino completamente dal giudizio dell'autore. Soprattutto perché lo stile di Galdós non è emotivo, non è poetico, è strettamente comune, non è nemmeno spietato o conflittuale. Non incoraggia a schierarsi per una posizione o per un'altra, anche quando si tratta delle sue troppo consuete incursioni nella storia politica della Spagna e dell'Europa in generale. È un partigiano, anche se non esagera nelle qualificazioni e tende a controllare le sue idee con la corda della sua capacità narrativa. Insomma, questo tipo di scelta stilistica e di punto di vista sembra aver invecchiato la letteratura di Galdós, rendendola monotona, priva della brillantezza dei contrasti, addirittura debole per il suo apparente scivolamento sulla superficie della realtà senza cadere in buche o inciampare in ostacoli. Insisto, il problema non sono le trame, che sono ben strutturate, non da personaggi a sé stanti, ben caratterizzati, con una tacita psicologia data dai loro gesti e costumi, nemmeno una debolezza nella scrittura. Ma il tono, il modo di parlare della prosa di Galdos, troppo autoindulgente, con una comicità molto ingannevole e traditrice. Volutamente o no, ci sono stili che a volte invecchiano non per mancanza di virtù, ma per un uso eccessivo o imprudente delle stesse.

Le storie di Galdós lasciano molto a desiderare. La sua incursione nel fantastico (Celín) non è affatto riuscita, la sua fantasia sembra troppo sublimata in una commedia anacronistica che tenta di prendere lo stile cervantine per un obiettivo minore. Le altre storie mostrano che il racconto non è il punto di forza di Galdós. Non sono sufficienti per valutarne il merito, abbiamo già visto che è un autore prolisso e progressivamente lento nel suo cammino verso la maturità, e soffrono anche di eccessiva retorica.

Quanto agli articoli e alla miscellanea, servono a mostrare il suo sguardo acuto e critico, la sua profonda preoccupazione per i destini del suo Paese. Dimostra le sue forti radici nella politica e lo colloca al posto degli scrittori politicamente impegnati. È una posizione di cui non ha cercato di abusare con cattivo gusto o colpi bassi, la sua cultura e la sua qualità di uomo e di scrittore gli hanno impedito di farlo, ma che non ha potuto impedirgli di cercare di catturare una visione sociale e politica realtà attraverso la letteratura. La narrativa sembra essere stata una scusa piuttosto che un fine in sé. Creare un mondo che sia stato effettivamente ricreato. Per questo motivo i suoi articoli e i suoi commenti, scritti nel corso della sua vita ed estranei allo stile letterario seguito dalla sua opera di narrativa, così come i suoi libri di viaggio, abbondano di posizioni che oggi ci sembrano arbitrarie e impotenti, ma che a loro tempo deve essere stato coraggioso e controverso. senza e Ma le idee invecchiano, perdono significato e la ricerca di profondità, sia in un articolo che in un diario di viaggio, in questo caso non compare.

Le commedie rientrano nelle stesse caratteristiche sopra menzionate. Ci sono 23 opere, alcune basate sui suoi romanzi. I personaggi sono vividi, i dialoghi molto reali, ma sono difficili da leggere nell'era attuale. Hanno

perso rilevanza, e ciò che dovrebbe persistere: il conflitto umano e la profondità sociale, che è ciò a cui punta la visione galdosiana, non appare, o è così tiepido da essere frustrato dalla retorica e da un certo anacronismo nel linguaggio drammatico.

Gli Episodi Nazionali corrispondenti alla 1a e alla 2a serie ci forniscono ancora una volta gli stessi pregi e difetti della sua opera già menzionati. Si aggiungono alcune caratteristiche negative, come il fatto di essere opere "su commissione", che, anche se non propriamente tali, sono state realizzate con un precedente obiettivo extra-letterario: drammatizzare episodi della vita sociopolitica della Spagna immediatamente precedenti alla vita di Galdós. È interessante che non entri direttamente nella vita di personaggi noti o di esponenti dell'alta politica. Fedele al suo stile e ai suoi criteri letterari, utilizza personaggi comuni, coinvolti e colpiti dai cambiamenti socioeconomici che tali eventi provocano. Il problema è l'affettazione, la mancanza di profondità nell'animo dei personaggi, l'assenza di contrasti e perfino di originalità. La 3a serie appartiene a un periodo più maturo, quello degli anni Novanta dell'Ottocento, un'epoca che mostra la sua massima maestria narrativa fin dalla creazione di Fortunata e Giacinta, ma nonostante il linguaggio più avanzato e meno retorico, troviamo parzialità e una debolezza, un'affettazione quasi , un malsano godimento dei vizi letterari già menzionati prima. La 4a e ultima serie ha un linguaggio maturo e attento, ma utilizzando le stesse risorse già in disuso per quell'epoca (stiamo parlando del primo decennio del 1900). Il trattamento della storia in queste serie di romanzi è senza dubbio meritorio, un modo di umanizzare periodi, episodi e personaggi centrali, drammatizzando e romanzando allo stesso tempo. Un modo di rendere popolare la storia che molto più tardi avrebbe avuto scrittori e pseudo-scrittori di abissale differenza e qualità rispetto a Galdós. Ma anche tenendo conto di tutti questi pregi, la lettura di questi romanzi storici diventa pesante, difficile e soporifera. I personaggi sembrano simpatici per il modo in cui si esprimono o si esprimono, e la drammaticità si perde a causa di un trattamento eccessivamente narrato e descritto. Non c'è vicinanza nonostante la vivida caratterizzazione dei protagonisti. C'è un distanziamento che non dovrebbe esistere anche se siamo lettori del 21° secolo. Dov'è il dramma umano nella storia? Dov'è il limite in cui il linguaggio diventa dramma, conflitto e realtà? Perché la realtà di un personaggio non sta nel suo piacevole colloquialismo, e nemmeno nelle verità che può dichiarare nel suo discorso, sia esso un ecclesiastico, un banco dei pegni o un fruttivendolo, ma nella poesia di un gesto sulle sue mani. viso. .

Galdós è arrivato a questi momenti in rare occasioni, secondo me. Fortunata e Giacinta erano una di queste, Viridiana era un'altra. Entrambi, il primo in maniera più plurale e collettiva, il secondo come duo da camera, hanno espresso due mondi diversi nello stesso mondo creato dall'autore. Donne e uomini non qualificati ma descritti dalle loro fisionomie e dai loro gesti, dalle loro azioni e dalla loro riluttanza ad agire, ma soprattutto da ciò

che di loro non si dice. Ciò che emerge dalla crudeltà derivante dagli eventi: la severità e l'egoismo del vecchio Don Lope, la sottomissione e la fredda rassegnazione di Viridiana; la patetica follia di Massimiliano e la semplicità ostinata e fatale di Fortunata.

Romanzi della sua prima fase (1870-1878)

Secondo il biografo dell'autore, Federico Sáenz de Robles, il cui studio su Pérez Galdós è tanto esauriente e profondo quanto si vuole, ma tuttavia, a mio avviso, eccessivamente condiscendente e in uno stile che lo stesso Galdós avrebbe evitato, cioè di diciamo: una grammatica confusamente fiorita e barocca sorretta dalla retorica-, i romanzi della prima fase sono dedicati allo studio della prima metà dell'Ottocento e al cambiamento che questo cambio di secolo produsse in i costumi del XVIII secolo. La Fontana d'Oro è il primo romanzo di Galdós, una quasi commedia ricca dell'umorismo e dell'ironia che lo avrebbero poi caratterizzato. Qui, però, questo umorismo si perde e viene messo in ombra da alcune svolte strutturali e scelte stilistiche che trasformano il romanzo in un pastiche senza sostanza. Ci sono tratti d'epoca, parvenze di riunioni di comitati nei club madrileni, c'è un rapporto uomo vecchio-giovane che ricorda quello molto successivo e superiore della Viridiana. L'autore adotta uno stile romantico quando cerca di catturare il punto di vista idealistico dei personaggi, è più ironico e laconico. o quando descrive gli antichi personaggi, di cui trasforma la feroce maschera in una caricatura. Ammirevole la caratterizzazione delle tre donne di Porreños, le streghe di Macbeth. Ma il romanzo è rovinato dai lunghi discorsi, dalla retorica che appare al di fuori di ogni deliberata intenzione ironica. La risoluzione è fin troppo convenzionale, più nel tono che nella trama. Diventa feuilletone, allontanandosi però dal tratto ironico che sembrava condurlo all'inizio. In ogni caso è quello che più si avvicina alle voci e al punto di vista critico e allo sviluppo dei personaggi, che vedremo più avanti in Fortunata e Giacinta. Il romanzo successivo, dello stesso anno e all'età di 27 anni, è L'ombra, dal tema fantastico, poco originale nell'argomento e molto retorico. Poi arriva The Bold, a 28 anni, un romanzo con temi sociali e politici. Si è perso il tratto ironico e l'autore prende troppo sul serio la sua intenzione di trasmettere idee, anche se le introduce in trame di fantasia. Il serial in questo caso si traduce in melodramma intervallato, sì: con maestria e mestiere, tra frammenti ricchi di descrizioni di costumi e personaggi politici. In Doña Perfecta, all'età di 33 anni, appare un'altra questione che preoccupava la società dell'epoca, il confronto tra la religione e i progressi della scienza. Anche in questo caso il romanzo serve a introdurre, senza

forza o efficacia letteraria, un tema sociale in una trama familiare. In Gloria si affronta lo stesso conflitto, con la già citata mancanza di ironia e dove i personaggi non riescono a commuoverci perché hanno perso forza. Anche le descrizioni sono venate di uno stile futile e mediocre. Marianela soffre degli stessi difetti sopra citati. Ne La famiglia di Leon Roch all'inizio sembra esserci un certo decollo del volo letterario, ma riappare l'intenzionalità. I conflitti religione-scienza, assolutismo-liberalismo sono superati per il nostro secolo, ma ciò non significa che il tema debba perdere forza se fanno da sfondo ai conflitti dei personaggi e non dall'obiettivo principale dell'autore. Ecco perché i romanzi invecchiano con l'epoca di cui cercano di parlare. In tutta questa prima fase, fino ai 38 anni, manca l'umorismo intelligente e l'osservazione acuta. Lavorare con le idee invece che con le persone non funziona. Un romanzo deve nascere dall'interno del personaggio, non costruito come un edificio da inserire a forza nella testa dei personaggi, come una nave in bottiglia. Oltre ad essere estremamente difficile, nove volte su dieci corriamo il rischio di rovinare tutto. In ogni caso, la penna di Pérez Galdós, sempre attenendosi a questo periodo iniziale, supera di gran lunga, con la sua abilità e intelligenza di costruzione narrativa, quella di molti autori oggi considerati di grande prestigio. Dobbiamo ricordare che ci sono autori che hanno bisogno dello spazio temporale per trovare la loro grande forza, lo stile che lascerà il segno nella storia della letteratura. Non è il numero dei romanzi a indicare il genio, ma pochi, a volte uno solo, e per realizzarlo alcuni scrittori hanno bisogno di percorsi lunghi e prolifici, altri bastano pochi anni e poche opere.

DELLA LINEA DI CANI

“Sono le nostre storie che ci ricreano, quando saremo lacerati, feriti, persino distrutti. "È il narratore, il creatore di sogni, il creatore di miti, la nostra fenice, che ci rappresenta il meglio e la nostra massima creatività."

Doris Lessing

Doris Lessing

Un matrimonio convenzionale (1964)

Secondo romanzo di un ciclo di romanzi in cinque parti, racconta la breve vita matrimoniale di Martha Quest. Martha è una giovane donna africana di

razza bianca e di origine inglese. Anticonformista, fin dall'inizio di questo romanzo troviamo un personaggio che, a soli cinque giorni dal suo matrimonio, sente di aver commesso un errore. Da quando la festa e la prima notte di nozze si sono trasformate in una notte di ubriachezza con un'altra coppia, si ritrova a disagio e fuori posto. Detesta la sua unica amica, ma non riesce a snobbarla. Suo marito, che tutti lodano, le è un estraneo. Il romanzo inizia con un consulto con il ginecologo, un medico abituato alle "isterie" dei novelli sposi, e sempre con una parola gentile per consolare le paure di queste donne. Martha non si sente a suo agio con il suo matrimonio, ma cercano di convincerla che tutti hanno vissuto la stessa cosa, dal giudice di pace, a sua madre, ai vicini, ai suoi amici e alla società composta dalla classe media bianca di Sudafrica. Martha ha avuto un'adolescenza interessata alle idee socialiste e di sinistra. Tu sei Alcuni anni si allontanano quando la vedono sistemata in un matrimonio borghese. Non fa molto per resistere alla corrente che la trasporta. Tutta la prima parte è dedicata a questo adattamento di Marta: vedersi come una donna sposata, uguale a sua madre, di cui aveva deciso di combattere la sottomissione agli schemi convenzionali. La seconda parte trova Marta incinta, e ci descrive con una precisione priva di ogni sentimentalismo i disagi, i disagi, i dolori e i rimpianti che costituiscono i diversi stati della gravidanza e del parto. Finalmente ha sua figlia, che non aveva cercato deliberatamente. Non la odia, ma deve imparare ad amarla. La terza parte è dedicata alla partenza di Douglas, suo marito, verso quella che è la Seconda Guerra Mondiale. Martha deve crescere sua figlia nei suoi primi passi. Sente che è impossibile controllarla: la ragazza non vuole mangiare, fa il broncio e la sfida. Martha è stanca e odia la ragazza. Lei lo ama, certo, ma sente di non avere la forza necessaria affinché quell'amore basti ad educarla bene. Le sue idee, che l'hanno caratterizzata tra la gente come strana e stravagante, le dicono che non dovrebbe litigare con sua figlia, dovrebbe darle la libertà, ma cade con lei negli stessi errori e nella stessa tirannia di sua madre. Quando Douglas ritorna, non è felice. In sua assenza cercò di incontrare i soldati dell'aeronautica britannica stabiliti nella colonia. Non aveva intenzione di essere infedele, e non lo era, ma aveva bisogno di isolarsi da sua figlia. Il resto delle donne della città hanno fatto lo stesso, ma nessuna di loro era disposta ad ammetterlo, se non a porte chiuse. La quarta parte è dedicata alla crisi coniugale di Martha e alla sua dedizione al lavoro politico.

Questo romanzo differisce leggermente dagli altri romanzi di Lessing essendo, forse, più naturalistico, in senso lato. Innanzitutto perché il punto di vista del protagonista non è più l'unico. L'autrice si permette di variare la sua visione nei confronti dei personaggi secondari, il che ci restituisce una visione più completa e meno soggettiva. L'autrice è disposta a considerare tutti i punti di vista: quello del marito abbandonato, quello del giudice di pace conservatore che però pretende di essere liberale per soddisfare un ipocrita bisogno intellettuale, gli amici di Martha, suo padre, sua suocera - legge. . È un romanzo che ci mostra solo un frammento, grande, è vero, ma solo una parte di qualcosa di molto più grande, una certa società: razzista,

ipocrita, disposta a tutto per mantenere il proprio status quo. Un tema parallelo è quello costituito dall'ambiente sociopolitico, al quale Marta come personaggio è intimamente legata dal suo ruolo di donna e dalle sue idee. Il tema della guerra, ad esempio, è trattato in modo simile a quanto avviene in Alla ricerca di un inglese, la guerra come mezzo di vantaggio economico, di prosperità per determinate città e classi sociali, la guerra come momento di cameratismo e unione dal punto di vista interpersonale. Si tratta di una visione aspramente critica non della guerra in sé, ma del condizionamento umano, della natura umana che vede la guerra come qualcosa di orribile ma che allo stesso tempo genera sentimenti contraddittori: odio ed esaltazione della fratellanza.

In questo romanzo di Lessing, come in tanti altri, nessuno è innocente. La stessa Martha si comporta in modo quasi freddo, con un cinismo che rasenta la crudeltà. Lo si vede chiaramente quando decide di lasciare il marito, e lui sembra crollare. Ma quella freddezza è un'intuizione che le fa vedere oltre gli atteggiamenti delle persone. Come lettori vedremo che Douglas non è una vittima come sembra, ma Martha non è del tutto innocente nella sua sottomissione di tre anni a quel matrimonio, che nessuno l'ha costretta a contrarre. Tutto il romanzo ruota attorno a queste contraddizioni di Martha: vuole e non vuole sposarsi, vuole e non vuole un figlio, le piace il lavoro politico ma non si sforza. Gli eventi mondiali derivano da una palese contraddizione. E in realtà non è mai stata innamorata. Pensa di esserlo solo quando incontra un soldato con idee di sinistra, ma non è nemmeno una passione che la commuove completamente. Alla fine è disposta a correre il rischio solo quando lascia il marito e la figlia per condurre una vita più in linea con i suoi sentimenti. Poiché non sa veramente cosa sta cercando, sa solo che la sua vita attuale le sta danneggiando. Non chiede perdono o scuse, ha solo bisogno di andarsene. Non crede di essere migliore degli altri, ma il senso di colpa non è un sentimento che la disturba più di tanto, ha già visto come gli altri hanno cercato di plasmarla secondo i loro interessi. Ha visto che altri speculano, elaborano piani alle spalle degli altri, un'ipocrisia particolare che proietta nei confronti della società in cui vivono, isolando e tenendo da parte un settore, i nativi neri, in una sorta di ghetto socioeconomico da cui escono possono uscire solo per divertirsi o conformarsi alle loro brevi aspirazioni di condiscendenza sociale. L'episodio fi Infine, con lo spettacolo dei ragazzi neri che interpretano un ruolo vergognoso, è un esempio quasi sinistro del modo in cui il grottesco e il più alto cinismo sono sponsorizzati solo da apparenti manifestazioni di bontà.

Lessing, con la consueta maestria, alterna il personale e il psicologico, il politico e il sociologico. Il comportamento umano viene mostrato senza mezzi termini, ma è anche meditato attraverso i modelli e i conflitti di una donna, non esente né esente da difetti, possedendo addirittura una certa insensibilità o egoismo. Forse dovremmo definirla un'individualista, senza dubbio con una spiccata tendenza a diffidare di ciò che vede e le viene detto. Una donna dallo sguardo aperto e dalla necessità di non lasciarsi vincolare in alcun modo. Quello che viene chiamato buon senso le ha fatto

assumere responsabilità e comportamenti in linea con quello che fanno gli altri. Ma le danno fastidio le catene: sua madre che si coinvolge in tutto e cerca di controllarla, suo marito che pretende che lei si comporti in un certo modo, le donne della buona società che la guardano con diffidenza perché hanno scoperto, ancor prima di lei, di ciò che pensa e di ciò che fa. La contraddizione è uno stato della società odierna, un incrocio di forze opposte: odiamo ciò che amiamo, desideriamo la libertà ma la temiamo, pensare è troppa fatica e il conformismo è molto più economico e semplice. Il mondo di una casa apparentemente convenzionale è patologico e malato come il resto del mondo. Lessing non utilizza l'allegoria esplicita, né quella ovvia o scontata, attraverso comportamenti paralleli o trame correlate. Lo racconta in quasi trecento pagine come se stesse raccontando la storia personale di un'amica, ma allo stesso tempo, con nostra grande meraviglia e nostro grande shock, ci racconta la storia del mondo attuale.

Martha Quest (1964)

Primo del ciclo di romanzi con protagonista Martha Quest, ci racconta i primi passi della protagonista che esce dall'adolescenza e affronta una vita solitaria in città. Vediamo, come nel secondo romanzo (Un matrimonio convenzionale), la natura ribelle e anticonformista di Martha nei confronti dei suoi genitori, con i parametri di vita che seguivano, e quindi con il luogo che scelsero di vivere. È una fattoria in Africa, dove la povertà è importante per gli standard di vita inglesi, ma Martha scopre che per i nativi neri lei e la sua famiglia sono ricchi. Così scopre, o meglio modella e conferma, idee che ha imparato dai libri: politica, storia e società. I suoi amici ebrei le trasmettono questo lato ribelle, ma Martha si ritrova divisa tra due forze: il mondo esterno a cui vuole appartenere per imporre le sue idee, e il mondo interno, conservatore e pieno di pregiudizi. Suo padre rimpiange il periodo della Prima Grande Guerra, come se solo allora si sentisse un uomo. La sua vita familiare è dominata dalla moglie, che deve controllare tutto e adattarsi ai suoi progetti, e dai litigi tra madre e figlia. Decide allora di immergersi in un'ipocondria che non ha altra ragione che questa. Alla tirannia della madre si ribella Marta, che non fa altro che fare cose che nemmeno vuole, per il semplice fatto di contraddirla. Alla fine Martha esce di casa, trova lavoro in città, si ritrova incapace di tutto e sa che deve imparare. Allo stesso tempo, è assorbita dalla vita sociale, incontra ragazzi: uno snob, un altro ebreo, e infine uno della classe ottimale, vale a dire: la borghesia bianca inglese, che alla fine sposerà, affascinata. come per una vertigine che non crede di poter fermare.

Ecco il tratto di questa giovane Martha, e si estenderà nel prossimo romanzo, ma con conseguenze più complicate. Martha è una contraddizione in sé. È vero che si tratta di una donna molto giovane, con una personalità in via di formazione e un temperamento che la porta ad essere impulsiva, ma sono proprio questi tratti che servono all'autrice come strumento per evidenziare le caratteristiche della società che voglio studiare e criticare. Se Marta fosse un esempio di virtù, o semplicemente una donna passiva che accetta i canoni imposti dalla società, non ci sarebbe conflitto. Ma dal momento in cui Marta sperimenta, accetta, rifiuta e riaccetta, pensa, desidera e si contraddice allo stesso tempo, ci mostra ciò che ognuno di noi ha sperimentato da solo a quella stessa età. Anche la situazione politica è uno scenario coerente, una colonia britannica nel mezzo dell'Africa, una sorta di oasi britannica che ricorre alle sue armi più crudeli per preservare il proprio stile di vita contro tutte le minacce: i nativi, le idee di sinistra e il mondo esterno. Per raggiungere questo obiettivo ciascuno dei suoi membri deve collaborare, prima accettando con sottomissione il proprio ruolo, in questo caso di moglie e futura madre, poi proteggendo quel modo di vivere con crudele astuzia. Questa è dunque la novità Gli amici di Martha lo fanno umiliando Adolph, il fidanzato ebreo di Martha. È il frammento più importante del romanzo, quello più chiarificatore per il lettore e per il protagonista. Ma l'effetto su di lei non è quello di ribellione, ma di sottomissione, non cosciente, ma velata, che inizia un nuovo modo di vivere, più convenzionale, più accettato dagli altri. Douglas, l'uomo che sposerà, sembra l'uomo perfetto per lei: condivide le sue idee, la capisce e, più che un fidanzato, sembra un alleato. Ma comincia a dimostrare alcuni aspetti che diventeranno più espliciti nel romanzo successivo. L'autore mostra il personaggio di Douglas come un altro risultato della contraddizione contemporanea. Un brav'uomo che prende le distanze da Marta quando vede che anche lei si discosta dai canoni. Ma questo lo si vedrà nella seconda parte. Qui Douglas sembra nascondere qualcosa, e allo stesso tempo appare diverso in ogni momento.

La maestria di Lessing unisce ragioni particolari a ragioni generali: ciò che sentono i protagonisti sembra particolare, ma è una proiezione della natura umana in generale, frutto delle nostre determinazioni e dell'ambiente in cui ci sviluppiamo. Un aspetto che differenzia questo dal secondo romanzo sono le descrizioni dell'ambiente rurale e selvaggio della fattoria. Questo elemento poetico evidenzia un'altra delle dicotomie di Martha: odia la fattoria perché rappresenta lo stile di vita dei suoi genitori, ma sa di amare i tramonti e l'aperta campagna. È attratta dalla città con il suo stile di vita liberale e cosmopolita, ma si ritrova sottoposta a una nuova catena, la più squisita, la più sofisticata, la più subdola ma proprio per questo più letale.

Sebbene questo ciclo di romanzi tenda a essere visto come femminista, a causa del suo punto di vista, Lessing non si condiscende mai con nessuno dei due sessi. Mette a nudo la meschinità di Martha, la meschinità di sua madre, le debolezze di suo padre, la natura sfuggente, chiusa e schizofrenica di suo marito, le ipocrisie del giudice di pace, i falsi ideali degli

attivisti politici, le differenze razziali e di credo pregiudizi. La sua visione è globale e ambiziosa, è collettiva e corale. A differenza di altri autori, tutti questi fattori e punti di vista non sfuggono di mano. L'autrice non abbandona mai lo sguardo di Martha, lei è sempre in scena, e ogni aspetto della vita viene esplorato mentre passa attraverso gli occhi della sua protagonista. Martha è tutta donna, senza dubbio, ma è anche tutta uomo in quanto rappresentante della razza umana. Tutto ciò non le impedisce di continuare ad essere una donna dai tratti peculiari, inconfondibili, irritante e sensibile, infantile e adulta allo stesso tempo. Il suo sguardo è solo suo, sappiamo che è Marta che parla, pensa e sente. Attraverso di lei vediamo il mondo, che in definitiva è una proiezione di lei stessa, e il mondo è per lei oggetto di studio e sperimentazione. Un viaggio di andata e ritorno appena intravisto, espresso con naturalezza dalla penna magistrale dell'autore. Perché questo è fare letteratura, catturare il mondo a modo nostro, senza che nessuno pensi che la voce di chi parla sia altra dalla propria. Mi chiedo quale sia la trama segreta della professione di Doris Lessing, come questo quadro non argomentativo, ma schematico, stilistico, o come lo si voglia chiamare, emerga dalla sua mente. Questa meraviglia del linguaggio che supporta traduzioni e lunghe letture, dove il fascino non è posto sugli effetti grotteschi o sulle inquadrature dozzinali, ma sull'eleganza della grande letteratura.

Storia del generale Dann e della figlia di Mara, di Griot e il cane delle nevi (2005)

Ci sono autori prolifici e di qualità irregolare, ci sono autori di alta qualità con opere limitate, ci sono molteplici varianti di tutti questi fattori, tante quanti sono gli scrittori. Ma sono indubbiamente pochi gli autori che uniscono qualità permanente e abbondanza di lavoro, e di loro si può anche dire che nessuno dei loro libri è un libro minore. Lessing è uno di questi. All'età di ottantasei anni pubblicò questo romanzo, che può essere classificato tra quelli dedicati alla narrativa speculativa. I confini tra i generi sono di per sé irritanti, utili e chiari solo quando si parla in termini generali. Ma quando dobbiamo inserire una determinata opera all'interno di queste classificazioni, c'è sempre qualcosa che non funziona, parti che non si adattano, altre che avanzano o non corrispondono, lasciando spazi vuoti che non sappiamo spiegare. Sapendo questo, Lessing ha scritto libri nell'ambito della cosiddetta fantascienza, ma non è mai facile classificare nessuna delle sue opere. Anche quelli più realistici condividono, per analogia tematica o tecnica narrativa, vari stili e piani di realtà, compresa la realtà che chiamiamo fantastica. Sa che tutto riguarda piani simultanei, attaccati in

strati sovrapposti e allo stesso tempo adiacenti. Tutto dipende dal punto di vista, e lo strumento di perforazione di questi muri è la loro scrittura. È sempre Lessing a parlare, è il suo stile inimitabile dove lei racconta ma sono i suoi personaggi a guardare. Il suo linguaggio è coinvolto nella mente dei personaggi, e tutti vedono con la maestria e la pietà dello sguardo del loro creatore, ma sono sempre autori della loro vita.

Questo romanzo ci parla di un mondo, probabilmente la Terra, in un futuro molto lontano, molto tempo dopo anche una seconda grande era glaciale, il successivo disgelo e la successiva siccità. Il tono semplice, austero, quasi parabolare, comune nella sua narrazione, è molto adatto a questo tipo di narrativa, perché rimuove tutta l'artificiosità e la retorica esplicativa. Il grande problema della fantascienza è la sua capacità di verosimiglianza, una trappola che ci fa cadere in spiegazioni inutili o in mera assurdità. Lessing racconta come se stesse raccontando una storia del XX secolo, nella sua città di Londra, per esempio. I personaggi fanno e pensano come i nostri contemporanei, ma limitati dall'ambiente che li circonda e dalla storia che ha determinato quell'ambiente. Insomma, la storia il cui risultato è la vita di ognuno di noi.

L'asse tematico potrebbe non essere nuovo: una società che cerca di ricostruirsi, le consuete risse tra personaggi di spicco, la lotta tra il bene e il male, sempre sottilmente data dalla penna elegante e austera dell'autore. L'allegoria sulla natura umana e sulla società è evidente, ma non diventa una morale né vuole essere l'asse centrale dell'opera. È un elemento in più, come sa bene Doris Lessing. L'importante è la storia in sé e, soprattutto, la qualità dei personaggi. E sono primitivi, invidiosi, malvagi, innocenti, risentiti, gentili, saggi, generosi. Non c'è fine o conclusione. Non esiste guerra o fine fragorosa di combattimenti e morte. C'è un finale pacifico ma non lieto, probabilmente conseguenza inevitabile di una pace sempre minacciata. Questo romanzo riafferma per noi il fatto che i cicli di pace e di guerra sono il fattore comune nella vita umana. La società distrutta che cerca di sopravvivere, i bambini privati dell'infanzia, i bambini guerrieri e le donne guerriere sono personaggi che ritroviamo anche in Memorie di un sopravvissuto, ed è questa la società che Lessing sembra profetizzare dopo la sua lunga vita testimone della vicissitudini del XX secolo.

Un'altra preoccupazione dell'autore è il passato, la perdita della conoscenza che gli uomini hanno raggiunto e che è andata perduta per sempre. Recuperare il passato è un modo per far ripartire il futuro. È la stessa preoccupazione che vediamo in Return to Innocence. Il futuro che ci mostra è povero e violento, società che sono tornate indietro e stanno cercando di riorganizzarsi in modo simile a quello che crediamo abbiano fatto i primi uomini.

Se vogliamo trarre una conclusione da questo romanzo che condivide tenerezza e tristezza, sarcasmo e freddezza, è l'eterno paradosso umano dell'uomo: uno e il suo doppio (Dann il buono e Dann il cattivo), buono e

cattivo (Mara e Kira), e i cicli ridondanti di pace e guerra, senso e follia, terribili e inevitabili allo stesso tempo.

Alla ricerca dell'inglese (1960)

Qui abbiamo un altro esempio della versatilità di Lessing. Con la scusa del saggio crea, a 41 anni, un romanzo che può essere pienamente qualificato come tale. Tuttavia, a rigor di termini, dovrebbe essere classificato nelle cosiddette memorie. A metà tra un saggio e una biografia, non rimane su questi piani, ma approfondisce la storia, la stravolge senza che il lettore provi dolore o fatica, fino a trasformarla in un romanzo. La storia è narrata in prima persona, e sappiamo che è Lessing a narrare. Non è un diario, è una storia lunga, come se qualcuno raccontasse un aneddoto ai propri figli o nipoti, qualcosa accaduto tanto tempo fa.

Il testo inizia come ci si aspetta dai commenti di quarta di copertina: una sorta di saggio sulle peculiarità del cittadino inglese. L'atmosfera è semplice, il tono utilizza la presentazione tipica di questa tipologia di libri. Ma il primo inglese descritto dall'autrice è suo padre, mentre tutta la famiglia vive ancora in Africa. La sua descrizione dà il primo shock a qualsiasi lettore che non conosca in precedenza il lavoro dell'autore. Descrive suo padre in modo teneramente ironico: fonde, in un misto di ammirazione e timore, la realtà di quell'uomo rigidamente inglese con il sogno ad occhi aperti di una ragazza che immagina suo padre come un tiranno pazzo e pieno di pregiudizi. Abbiamo poi lasciato il continente per accompagnare Lessing nel suo viaggio in barca con il suo giovane figlio Peter. Abbiamo poi un paio di capitoli in cui ci racconta del viaggio stesso e dell'avatar della sua residenza temporanea ma estesa al Capo in attesa della prossima nave che li avrebbe portati in Inghilterra. Già a Londra cerca alloggio e incontra il primo personaggio più importante di questo ritratto dell'essere inglese; Bobby Brent o il signor Ponsonby o il signor MacNamara. Non sapremo mai il suo vero nome, Ma è un truffatore la cui abilità nell'ingannare è pari solo al suo fascino nel farlo. Lessing è una vittima quasi impacciata di quest'uomo, ma poi non si lascerà più ingannare, limitandosi ad assecondarlo per vedere se può trarne profitto. Doris cerca di farsi strada nell'Inghilterra del dopoguerra, sola e con un figlio, senza una casa propria e con difficoltà lavorative. Cerca di scrivere, anche se trova il suo compito quasi impossibile tra tante complicazioni. Alla fine trova una pensione dove gli affittano per la prima volta una soffitta che a malapena può contenere le sue valigie. Poi si procura altre stanze più confortevoli nello stesso edificio, e qui comincia il vero climax del testo.

La stragrande maggioranza dell'opera si svolge in questa pensione, ed è una descrizione accurata, solida e fluidamente irritante dei suoi abitanti. I proprietari, operai borghesi, meschini, ambiziosi, ignoranti, la compagna di stanza e amica di Lessing, Rose, disincantata, un po' ipocrita e confusa nell'approccio agli uomini, nostalgica del tempo di guerra dove per lei c'era più lealtà, più vicinanza, meno complicazioni . Sapeva che gli uomini stavano morendo, che le famiglie erano affamate, ma si sentiva più sicura riguardo alle cose e al mondo circostante. Vediamo passare altri vicini, gli Skeffington, una coppia sgradita, con una figlia malata, una madre isterica e un padre che mantiene due famiglie. I vecchi, precedenti proprietari della casa, con i quali tutti hanno un rapporto di guerra perenne, e la cui stanza è un covo di sporcizia e abbandono. La casa è un'allegoria della società, dove convivono meschinità, pregiudizi, odi e amori che si confondono continuamente. Si verificano piccole tragedie, rapporti conflittuali tra uomo e donna, madri e figli. Luogo in cui filtrano rimostranze e risentimenti politici, la scarsità contrasta con l'eccesso ottenuto con trucchi e inganni. È un mondo che cerca di sopravvivere a scapito di cosa o chi. È una società del dopoguerra, con tutto ciò che ciò significa, ma non molto lontana dalla situazione attuale. Perché l’accento non è posto esclusivamente sulle conseguenze di una situazione sociopolitica, ma su come la natura umana si adatta e reagisce ad essa. Le caratteristiche degli uomini e delle donne emergono in questa piccola società così come in tutta la città o nel mondo. Verso la fine, negli ultimi tre capitoli, la tensione aumenta, la crudeltà è terribilmente lasciva, sia per quello che viene detto che per quello che non viene detto. Perché come abbiamo già detto in un altro commento a un altro romanzo di Lessing, la voce dell'autore è casuale, quasi come sentire una tragedia nella voce di un passante per strada. La voce non è fredda ma esatta, e proprio per questo è dura e intensamente acuta. Non fa male in questo momento, ma dopo.

Questo è un romanzo, e l'aneddoto del presunto saggio posto proprio all'inizio è solo un pretesto, una risorsa che arricchisce e conferma la complessità del punto di vista della grande Doris Lessing.

Ritorno all'innocenza (1956)

Scritto all'età di 37 anni, questo romanzo ha, come la stragrande maggioranza dell'opera di Lessing, un tema politico. Ma le classificazioni sono fuorvianti, l'autrice lo sa, per questo la sua sensibilità di scrittrice e la sua intelligenza di narratrice le fanno evitare ogni vicinanza al pamphlet o l'espressione delle idee. La sua narrazione non è una piattaforma politica, e nemmeno il suo pensiero esclusivo sull'argomento, ma piuttosto

un'esplorazione dell'anima dell'uomo coinvolto nella politica attiva. Ad un certo punto del romanzo, gli ispettori incaricati di valutare la richiesta di nazionalizzazione del protagonista in quanto cittadino inglese, già separato dall'attività, gli chiedono se il suo romanzo, trattandosi di uno scrittore, sia politico. Lui risponde sì, come tutto ciò che riguarda l'uomo, è politico, ma allo stesso tempo è umanista. Poi gli chiedono come mai, se il suo romanzo parla di politica, ora afferma di essere apolitico. Lessing, come attivista prima, come pensatore e come scrittore poi, sa che per quanto l'uomo voglia prendere le distanze dagli avvenimenti politici, tutto ciò che lo circonda dipende da essi, ogni strategia politica adottata o da adottare determina il modo in cui viviamo. , mangiare o amare. Non possiamo allontanarcene, possiamo dimenticare che esiste per un po', ma ci scuoterà con l'assalto quotidiano della realtà.

Il romanzo parla semplicemente di una conversazione tra uno scrittore anziano, in esilio, ex comunista, ma che conserva ancora gli ideali originari, e una ragazza poco più che ventenne, frutto della generazione che ha lottato per i diritti di cui lei e i suoi coetanei godono. senza sapere lo sforzo necessario per ottenerli. Appartiene a una generazione stufa della politica che ha tolto tempo e vita ai suoi genitori, è stufa della corruzione e degli omicidi e non lo fa Non vuole sapere nulla di quel passato di cui ha solo sentito parlare e che deve ignorare. Julia, però, non vede molto altro nel suo futuro; Senza i suoi amici più stretti, senza le sue relazioni, vaga da sola di notte e il suo appartamento sembra vuoto e orribile. Il suo rapporto con Jan è ambivalente, è irresistibilmente attratta da quel mix di uomo esperto, da quel mistero che lui sembra nascondere, e allo stesso tempo odia quella zona in cui sa di non poter penetrare perché appartiene solo a lui, e odia anche quelle cose e quei gesti che lo collegano direttamente a quel passato di cui non vuole sapere nulla. Ma Julia è testarda, non ammette davanti agli altri che quello stesso rifiuto la definisce, e a sua volta definisce il rapporto tra loro due. Lo scontro tra generazioni è un altro tema comune in Lessing, lo vediamo in The Good Terrorist, ma qui il rapporto è quasi inverso, la figlia è quella passiva, quella non attivista. L'innocenza di Julia su queste questioni, oltre a determinare un atteggiamento ingenuo, è quasi una garanzia di idealismo, lo stesso idealismo che Jan ha perso nelle innumerevoli vicissitudini della sua generazione, ma che salva quando comincia a parlare del passato. Conosciamo così le incoerenze dei regimi totalitari e le ipocrisie di quelli cosiddetti democratici. L'unica cosa salvabile per lui sembra essere il ricordo della sua infanzia, ma anche quando restano i resti di essa e del suo paese natale, cioè quando l'unico fratello vivente viene a cercarlo, il loro scambio di opinioni è irritante: tutto per contro il quale ha combattuto ed è dovuto andare in esilio. Adesso è diventato un affare con il potere, anche i vecchi compagni hanno accettato di migliorare le proprie tasche più che le proprie virtù.

È un romanzo terribilmente realistico, ma raccontato con la maestria, la scrittura agrodolce di Lessing, che ci ha abituato a raccontarci le cose più terribili con parole comuni, come se stessimo ascoltando la conversazione di

due amici che prendono il tè alle cinque in il pomeriggio in un giardino londinese. Lessing ha la capacità inclassificabile, quasi impossibile, di sviscerare, di parlare delle cose più cruente senza menzionarle, ma il suo stile non può nemmeno essere classificato come indiretto, né come oscuro. È più simile a quanto menzionato sopra, come ascoltare una conversazione per strada tra due persone che parlano di un incidente e dei decessi coinvolti. Non c'è ironia premeditata, l'ironia nasce dal tragico ridicolo di questa serena conversazione, da quel gentile scambio di parole che coinvolge tutto, il passato e il presente, la realtà concretizzata a pochi metri di distanza nel tempo e nello spazio, tranne il riconoscimento di eventuali sentimenti degli interlocutori. Forse appariranno più tardi, quando saranno già soli nell'area delle loro case e dei loro letti solitari, ma anche lì tutti noi vogliamo fuggire da ciò che ci ferisce, anche se senza tutto questo non siamo altro che una particella fluttuante nel futuro. Julia lo scopre: il passato è cibo da una fonte inesauribile.

Memorie di un sopravvissuto (1974)

Un romanzo futuristico piuttosto che di fantascienza, Memorie di un sopravvissuto è una narrazione complessa di molteplici interpretazioni. C'è un personaggio centrale, un narratore, che scrive in prima persona, descrivendo inizialmente due storie o situazioni molto diverse. La prima è quella vera: una città vittima dei tempi che cambiano, in una società che sembra sul punto di disintegrarsi. La seconda, all'interno della sua casa, è implicitamente magica o fantasiosa, ma accade realmente alla protagonista: il muro interno della sua casa si dissolve e rivela varie cose: stanze, stanze, persone. Nella prima appare un altro personaggio: Emily, una ragazza con uno strano cane (un misto di cane e gatto, con attributi di persona nel suo personaggio), lasciato lì da un uomo. Emergono quindi interconnessioni tra i due mondi: ciò che si vede dietro il muro sono ricordi o immagini della vita di Emily. Allo stesso tempo, la parte reale mostra la vita della ragazza che cresce, invecchia, stabilendo contatti con la gente per strada. Si formano tribù, clan che partono verso regioni migliori. Il cibo scarseggia, l’autorità perde presenza. Si verificano incidenti e omicidi che a poco a poco si stanno avvicinando a quel quartiere precedentemente tranquillo. È una società che sta devolvendo ad uno stato precedente e più selvaggio. I primi tentativi di comune ricordano una società che ricorda i gruppi di The Good Terrorist, dello stesso autore. Abbiamo poi tre spazi molto diversi: la strada, da cui i protagonisti devono proteggersi; la casa, dove si rifugiano; e cosa c'è dietro il muro. Emily cresce e acquisisce la leadership nei gruppi di sopravvivenza. Ma questi gruppi non sono per adulti ma per giovani, e i loro membri sono

sempre più bambini. I bambini allora cominciano ad essere temuti dagli adulti, perché sono nati in una società senza istruzione. su o guida. Il tempo del romanzo, di cui è protagonista, non segue il ritmo consueto. Il tempo scorre velocemente, come se vedessimo gli eventi di un secolo o più in pochi mesi. Anche Emily è combattuta tra due mondi: il suo bisogno di vivere fuori casa e il suo affetto per il cane e il suo conduttore. Le immagini che la protagonista vede dietro il muro parlano di Emily che ha un fratellino di cui deve prendersi cura, e una madre iperprotettiva e rigida. Ecco allora che l'infanzia è vista come una prigione, una punizione, uno stato di continuo bisogno alla ricerca della libertà. I ragazzi della metropolitana escono e uccidono, sono primitivi ed Emily sente di doversi prendere cura di loro. Il suo ragazzo, Gerald, è un altro leader il cui idealismo sembra essere un tratto sopravvissuto di una lontana età dell'oro. La famiglia formata dalla protagonista, Emily, Gerald e il cane sembra essere l'unità che finalmente sopravvive. La casa e il muro come immaginazione salvifica dalla solitudine e dalla realtà fuori. Allora ci chiediamo: non è forse Emily a raccontarci tutto questo? Sono i tuoi ricordi? C'è un continuo avanti e indietro tra questi mondi. L'autore non fa altro che proiettare in spazi separati ciò che ogni essere umano contiene in sé, l'ambivalenza dell'ambiente e dell'interiorità. Cosa vogliamo e cosa dobbiamo fare. Ciò che amiamo e ciò che odiamo. Infanzia e età adulta. Il bisogno di crescere e il rifiuto di morire. Il romanzo acquisisce uno stato di angoscia e di tensione sottilmente gestita. Il degrado del mondo esterno, la trasformazione del condominio in una piccola città dove comuni e mercanti cominciano a convivere ai piani alti, per poi lasciare spazio a clan selvaggi che raccolgono animali da sacrificare. È un mondo terribile, non protetto, minaccioso, dove solo il muro che conduce all'immaginazione, o ad altri mondi migliori, è l'unica salvezza. Qui arriviamo al punto cruciale: non è tutta fantasia di Emily-narratrice? Non potrebbero essere i tuoi ricordi? Non è questa donna sola in un appartamento chiuso, una sopravvissuta, colei che vede oltre il muro il mondo com'era e come dovrebbe essere? Non riponi la speranza lì?

L'eleganza del linguaggio, la sua sottigliezza, la sua esatta misura nel ritmo, fanno risaltare l'emotivo, ciò che non si dice al di sopra dei semplici fatti. Anche le informazioni sul luogo o sul tempo, i riassunti degli eventi precedenti, che così spesso mancano o si sovrappongono nei cosiddetti romanzi di fantascienza o futuristici, si trovano nei momenti precisi della narrazione, come pezzi di un puzzle. Doris Lessing ha scritto questo romanzo all'età di 55 anni, mettendo tutta la sua capacità espressiva al servizio di un racconto che è allo stesso tempo allegoria, futurismo, filosofia, e anche descrizione crudele e accurata della natura umana.

La carestia di Jabavu (1953)

Pubblicato all'interno di un ciclo di novelle sotto il titolo generale di Cinque, questo romanzo porta il nome originale di Fame. La trama ci mostra un nativo di un villaggio africano nel suo viaggio verso la città in via di maturazione. La fame di Jabavu si riferisce al suo desiderio di migliorare il suo stile di vita. È un adolescente insoddisfatto dello sforzo che vede fare dai suoi genitori per una vita dove c'è solo povertà e malattia. Si sente migliore e più forte degli altri, e tentato dalle storie che gli raccontano chi viene dalla città, decide di partire. Qui incontriamo una narratrice di 34 anni che già dimostra le sue molteplici risorse letterarie. Ad esempio, utilizza un tempo presente costante, una risorsa difficile e rischiosa per una narrazione estesa che raggiunge le 172 pagine; Utilizza anche un tono indiretto, in cui i dialoghi sono tra virgolette all'interno dei paragrafi. Non importa quanto parlino i personaggi, il tono è quasi letterario e volutamente favoloso. Tutto ciò conferisce alla narrazione un'aria di favola contemporanea, in linea con l'impronta dell'autore, sempre attento alla situazione sociale e soprattutto umana all'interno delle varie società, sia essa inglese, africana o anche l'immediato. La realtà sta lentamente guadagnando terreno. Mentre Jabavu si avventura nelle profondità della città, le sue convinzioni vengono messe alla prova da ciò che trova. Sembra confuso: le donne che incontra sembrano stupide come quelle del suo villaggio, ma presto vedrà che sono più ingannevoli; Scopre che l'anonimato è complice di facili furti di piccoli oggetti, ma imparerà presto che deve avere dei documenti che lo identifichino. La fame di Jabavu comincia come un determinismo (è nato in tempi di carestia, dove tutto era buono da mangiare, e questo caratterizzò il suo modo di essere bambino e adolescente: lo chiamavano "la bocca grande", non solo per mangiare di tutto, ma a causa del suo modo di criticare e disobbedire ai genitori), allora diventa immediato il bisogno di cambiare, di cercare altro. Ciò accentua anche l'aria di allegoria nel romanzo. Quella fame, da bambino È divertente e strano, da adolescente, lo fa parlare di più. È strano per gli altri, e quell'aria di stranezza è una peculiarità che lega questo personaggio ad altri che entreranno poi nella narrativa dell'autore (Il Quinto Figlio, per esempio), ma questa somiglianza finisce qui. In città non è una persona speciale, anche se sia i buoni che i cattivi vedono in lui potenzialità importanti. Jabavu conserva una certa ingenuità che non è abbastanza forte da prevalere sul suo orgoglio razziale, o soprattutto sul suo orgoglio personale. È più forte degli altri in città, capace di cose più grandi, ed è per questo che opta per i benefici più rapidi. Nonostante incontri persone che vogliono adottarlo per una causa sociale, decide di unirsi a una banda di ladri che gli farà guadagnare più soldi con meno sforzo e tempo. Lo scontro con la realtà della città dimostra l'ambivalenza del suo spirito: l'infanzia nel villaggio si regala quasi come un sogno, non di piaceri, ma di protezione contro ogni pericolo; La maturità è segnata dalla disillusione, dalla confusione della realtà che trova in città. Jabavu è immerso in una trama che coinvolge sia ostacoli e pericoli derivanti da un'organizzazione corrotta, burocratica e discriminatoria, sia gli eterni sentimenti umani di gelosia e ambizione. Si ritrova coinvolto in omicidi e

vittima di un'estorsione per derubare l'unico uomo della città che ha creduto in lui fin dall'inizio. Qui l'uomo bianco non è altro che un'organizzazione insensibile che determina uno stile di vita molto ristretto per i neri. Sono questi coloro che partecipano attivamente, quindi, alla vita dei loro coetanei, nel bene e nel male. Alla fine Jabavu viene punito, ma apprende che la punizione è anche un percorso verso la redenzione attraverso l'espiazione. Impara soprattutto i propri difetti e limiti, le proprie debolezze caratteriali. Il finale non è né felice né tragico, ma pieno di speranza. Il tono e lo stile della narrazione sono perfettamente in sintonia con il tema. Non è la narrazione di un autore naturalista, né una favola volgare o moralistica, il massimo che si potrebbe avvicinare se la vogliamo classificare in qualche modo, è una leggenda metropolitana del XX secolo. Una parabola, forse?

Il terrorista buono (1985)

Questo romanzo, pubblicato quando l'autore aveva 66 anni, mostra uno scrittore nella piena e massima maturità espressiva. Ma non è solo nella struttura grammaticale e narrativa che notiamo questa maturità, ma nella profondità umana, nella comprensione di anime molto difficili da tradurre. Perché tradurre è, forse, uno dei modi per dire che lo scrittore deve approfondire, esplorare, prendere appunti e solo allora esprimere ciò che sono la psicologia, il pensiero, il sentimento e la logica contraddittoria del comportamento umano. In questo romanzo abbiamo una protagonista di 36 anni, single, quasi certamente ancora vergine, attivista politica di estrema sinistra, che vive nelle comuni londinesi. Da 15 anni ha una relazione non del tutto precisa ma concordata con un uomo omosessuale. In lei notiamo la prima ambivalenza che domina il romanzo: Alice si occupa dei compiti delle case che occupano di propria iniziativa e piacere. Si occupa della pulizia, della cucina, della manutenzione, dell'abilitazione dei servizi pubblici e delle procedure con il Consiglio Comunale. Lo ha sempre fatto e non gli dà fastidio che gli altri membri non lo facciano, anzi che sottovalutino questi compiti e non lo ringrazino. Ma non disdegna nemmeno i compiti puramente politici: le piacciono i graffiti per strada, le manifestazioni e il pericolo che tutto ciò comporta, le piacciono gli incontri politici e i processi decisionali. Prende il controllo di tutto ciò che è “domestico”, la gestione del denaro è a suo carico e non risparmia scrupoli nell'ottenere risorse ovunque. L'ambivalenza del personaggio non riguarda solo questi aspetti domestici/politici, ma anche quella morale. Non si considera una ladra, ha scrupoli nel derubare chi non conosce. Ma quando ruba soldi dalle tasche del padre, quando chiede prestiti ad amici o parenti accusandoli di essere borghesi e fascisti, quando ruba tappeti e tende da casa di sua madre, non

crede di fare qualcosa di sbagliato: fa è per la "causa". Se gli altri non sono disposti a dare ciò che devono di loro spontanea volontà, lei deve prenderlo da loro. Questo ragionamento è implicito nelle azioni del protagonista, nei pensieri che l'autore ricrea indirettamente. Ecco la maestria di Lessing: in nessun momento troviamo che l'autore si intrometta o ci dica qualcosa. Tutto nasce sottilmente dalla trama e dal modo in cui il narratore ci circonda nell'ambiente puntualmente descritto. I personaggi secondari sono abilmente definiti: la coppia lesbica, mai con inquadrature economiche, solo con note necessarie apaveramente superficiale, per poi approfondire l'interiorità di ognuno di loro; il fragile Filippo, laborioso e senza successo; Bert, il militante medio e che interpreta sempre ruoli secondari; Jocelyn, la militante fredda che fabbrica bombe, ecc. Tutti i personaggi potrebbero essere enumerati così, descritti senza enfasi, come di sfuggita, con la stessa accuratezza come se li vedessimo uscire dalla casa del vicino. Ed è proprio questa la sensazione che l'autore ci trasmette: i militanti fanno parte della società, sono immersi in essa e all'improvviso saltano fuori per incolparci degli innumerevoli difetti che noi altri per comodità e ignoranza ci ammettiamo. Ma in essi c'è anche un'essenza che appartiene a tutti gli esseri umani. Un fattore oscuro che nelle loro mani, per la possibilità di accesso alle armi, per la logica maturata nella scuola dello scetticismo e dell'anticonformismo, può diventare un'arma a doppio taglio. È qui che passiamo a un'altra delle ambivalenze di questi esseri: il personale si mescola al politico. In che misura il desiderio di giustizia non è anche una ricerca personale per risolvere fantasmi personali? Qual è il limite alla ricerca della giustizia sociale? È molto chiaro che non ci sono limiti quando ciò che è stato instillato in queste menti è un obiettivo specifico, quello e nessun altro. La distruzione e la costruzione di una nuova società è l'obiettivo dichiarato dalla stessa protagonista, anche se forse nemmeno lei ci crede veramente. Sembra convinta, ma fino a che punto sarà capace di arrivare a vedere quell'obiettivo raggiunto?

La trama del romanzo la porterà a scoprirlo. All'attacco finale lei non partecipa attivamente, ma è parte del piano, ha collaborato alla sua realizzazione, ha posto le condizioni affinché potesse realizzarsi. La sua chiamata, pochi minuti prima, alle autorità per denunciarlo non è altro che un pretesto per calmare la sua coscienza, messa a tacere per tanto tempo da quelle incombenze domestiche che nascondevano il suo vero essere: che tutti siamo capaci di tutto, o almeno tolleriamo e fare la cosa giusta. Ciò che Alice sta cercando è una casa. Le manca la casa dei suoi genitori, le feste che organizzavano. Ripudia la vendita della vecchia casa come se fosse stata sua, e lo era, ma nei suoi ricordi. È arrabbiata con la madre per averlo venduto, ma non pensa di averlo fatto perché lei e il suo compagno ci hanno vissuto senza pagare. Alice è ancora una bambina: l'altra sua ambivalenza è sessuale. Ogni volta che sente i suoi coinquilini fare l'amore, o che l'argomento sesso emerge nelle conversazioni, si sente a disagio. Non sopporta di essere toccata, il suo rapporto con Jasper è strano: lo ama ma non lo vuole. Vorrebbe lasciarlo ma non osa: sa che Jasper dipende da lei. È quasi un rapporto tra madre e figlio. Questi parallelismi non sono casuali:

politica/personale, amore/sesso, donna/matrimonio, casa/rifugio. Alice vuole distruggere ciò che crede stia cercando di distruggere lei: la società, ma questo è anche dentro di lei. Alice ha la capacità di capire tutti, sono sorpresi dalla sua sagacia. Ma sembra non capire se stessa, tanto meno analizzarsi o spiegare le sue azioni. Ha una certa innocenza che sembra più testardaggine e goffaggine. Il suo confronto con i problemi, il modo in cui li risolve senza lesinare il pericolo, gli conferisce la virtù del coraggio. Ma è un'innocenza di comodo, che quando si scontra con la responsabilità individuale, con il mero rispetto per chi la pensa diversamente, non è capace di giustificarsi e reagisce con la violenza. Tutto è a causa di un obiettivo, l'ingiustizia del mondo costituito. La casa ricostruita è a sua volta un'allegoria della società e della stessa Alice: tutto sembra migliore da quando è arrivata, ma le travi del soffitto non sono state ristrutturate e sono marce. Tetto/testa? La casa e coloro che la abitano sono anche un'allegoria del matrimonio che lei non ha: Alice è il capofamiglia, che ripara, aggiusta, risolve e mantiene calore e cibo per quando gli altri tornano dal lavoro (leggi " manifestazioni»).

Verso la fine c'è una violenza che si è accumulata nel corso del romanzo, che si traduce nel fatto che non è la sofferenza degli altri che conta (sia le vittime che i carnefici), ma la "causa". Ci sono alcuni parallelismi con un altro magnifico romanzo dell'autore: Il quinto figlio. Se in questo abbiamo uno strano figlio che la madre non riconosce come suo, la madre di Alice non riconosce sua figlia per quello che è diventata. È anche singolare che ci sia una distanza che la società (la presunta "normale") crea attorno a coloro che non capisce o non la pensa diversamente: la comune dei militanti, degli omosessuali come Jasper, degli estremisti che ignorano le leggi della convivenza per desiderio di un obiettivo incorruttibile. Inevitabilmente, questi devono diventare estranei per comprendere la loro esistenza, e alla fine assumere l'etichetta di mostri per gli altri. Forse è così che sembrano liberi, finalmente, di fare ciò che devono, senza più rimorsi, estranei e liberati dalla comune origine con gli altri uomini.

Racconti europei

Questa è una raccolta di tutte le sue storie di ambientazione europea tratte dai suoi libri di racconti e novelle. Conosciamo già la maestria dell'autrice nel campo dei romanzi, e la sua bravura nei racconti o nei romanzi non è adatta a una saga. Cominciamo, L'altra donna, un lungo racconto tratto dal suo libro Five del 1953. Di questo libro abbiamo già parlato di La fame di Jabavu, ed entrambi hanno un tratto in comune, un certo stile che Lessing sembra aver coltivato in gioventù , non del tutto diverso da ciò che lo

avrebbe poi seguito, ma diverso, né migliore né peggiore, forse meno maturo se lo confrontiamo con le sue realizzazioni successive. In primo luogo, condivide con Fame il fatto di avere come protagonista un carattere di apparente innocenza e di grande disaccordo con l'ambiente e gli insegnamenti a cui è sottoposto. Jabavu e Rose commettono degli errori ma la loro peculiare ingenuità o ignoranza li rende affabili verso gli altri. Il male che causano non è mai intenzionale, almeno non è cosciente, ma ha una dose di tagliente freddezza, particolarmente notevole in Rose, che è testimone della morte di sua madre, della rottura con il suo fidanzato e di un'intera guerra con una forza negata. per una facciata di debolezza. Il tono del racconto, di sottilissima ingenuità e cinismo, restituisce un'atmosfera di favola contemporanea, come accade anche in Hunger. Rose è una sopravvissuta a drammi personali e collettivi, una donna dall'apparente debolezza che tuttavia sopravvive per merito di un orgoglio personale di cui non sembra rendersi conto ma che la guida lungo un percorso dove la freddezza è necessaria e i desideri personali hanno la capacità reprimersi a piacimento o espandersi con un'ostinazione oltre il buon senso.

I seguenti racconti sono estratti dal suo libro L'abitudine di amare. Ne L'abitudine di amare troviamo un uomo più anziano, un regista teatrale, che ha bisogno di una relazione permanente con una donna. Se non è la sua ex moglie, è un'amante che lo ha rifiutato, e poi una giovanissima nuova moglie. Ma questa esigenza lo porta a vedere in loro ciò che realmente non sono, e il risultato è per lui una scoperta fatale. La sua giovane moglie è un'aspirante attrice, non del tutto talentuosa, e che col tempo mostra quello che è veramente, una donna comune, ordinaria, e soprattutto una persona completamente isolata da lui, che non riuscirà mai a possedere completamente. Questa storia è sia uno studio dei costumi sociali che delle intimità personali. La ricerca della felicità nella bellezza, in questo caso quella di una donna, il bisogno di avere qualcuno al proprio fianco o l'insopportabilità della solitudine, la differenza di mentalità secondo generazioni, gusti e costumi, l'abisso tra le barriere sociali di classe, le cui le barriere a volte sono sottili ma in realtà sono abissi di innumerevoli profondità. Il carattere della sorella della moglie, così diverso da lei, è forse l'esempio che colloca il protagonista nella realtà, in contrasto con la bellezza di sua moglie, che lo ha eclissato senza lasciargli vedere il suo vero ambiente. C'è chi arriva all'età adulta con gli occhi di un bambino, chi vive nel suo mondo e altri tendono a non deluderlo per pietà. George, il protagonista, è uno di questi. In The Woman abbiamo due vecchi veterani, uno ex militare e l'altro civile, che raccontano sulla terrazza di un albergo le rispettive esperienze amorose. Entrambi si guardano con sospetto, sono apparenti nemici, ma la solitudine e un desiderio comune per uno dei giovani impiegati li uniscono temporaneamente. Condividono poi un ricordo quasi comune, quello di aver avuto una delle loro prime esperienze sessuali con una donna più anziana, anche lei scappata dal marito per rimanere incinta di qualche amante. L'impiegata ora li guarda senza pudore, sapendo che sta a lei ferire l'orgoglio di quei due vecchi. Non si priva di farlo mostrando i suoi favori a un ragazzo della sua età che passa in bicicletta. Gli

uomini si dilettano in quella memoria comune e, forse, inventata. Attraverso il tunnel è una storia che si discosta un po' dal cliché del rapporto uomo-donna. Racconta la storia di un ragazzo in vacanza al mare che, nel desiderio di imitare i ragazzi più grandi, si espone a grave pericolo di morte attraversando un tunnel sottomarino. È una storia elegante e sottile sulla crescita e la maturità. Qui vediamo che Lessing, solitamente femminista nella sua visione, è anche capace di intromettersi nei desideri innati di un adolescente maschio. In Placer abbiamo una coppia che viaggia fuori dall'Inghilterra. È una storia che sembra raccontare semplicemente un aneddoto divertente sui problemi dei viaggi, ma Lessing incorpora elementi più complessi: le relazioni internazionali del dopoguerra, il modo e il risentimento con cui tutti guardano alla Germania, ma anche È una sorta di trattato su un matrimonio a cui si abitua più che sull'amore, sulle differenze abissali che si vanno formando tra i membri della coppia e che questi non vogliono o evitano di vedere di petto. La donna, più posata e passiva, l'uomo che scopre un hobby, l'immersione, che gli fa recuperare le sensazioni della giovinezza. Il giorno della morte di Stalin è un'altra storia in cui il politico si mescola al personale. Qui viene raccontata la storia della cugina del narratore, che deve scattare alcune foto, e il suo rapporto conflittuale con la madre. Entrambi risultano quasi la stessa cosa, da qui i litigi quotidiani, ma questa relazione-simbiosi è solo un argomento di fondo per mostrare una situazione contemporanea: il giorno in cui ciò accade, arriva la notizia della morte di Stalin. Così, tra i litigi tra madre e figlia, si insinuano opinioni convenzionali e ristrette sulla guerra e sui suoi leader. Lessing si impegna qui in una critica cinica dell'opinione della classe media inglese. Vino e Lui sono due racconti dove predomina il tema del rapporto uomo-donna. Lo sguardo di Lessing è critico nei confronti di entrambi allo stesso tempo. Per lei non ci sono generalizzazioni, ma alcuni dei suoi personaggi mostrano legami emotivi quasi impossibili da spezzare. Quando si ama qualcuno, sembra dirci, non importa quanto odio sia succeduto all'amore, il legame rimane, ed è un legame bilaterale. Ciò che la donna dice alla fine di Lui racchiude tutta una filosofia che potrebbe racchiudere i costumi di molti secoli, e soprattutto del XX secolo: "Se voglio mantenerlo, non potrò mai dire quello che penso, non lo farò mai". poter dire la verità." O in Wine: "...E poi sprofondò nella tristezza, finché lui non riuscì a resistervi, e una scintilla di crudeltà si accese in lui". L'Occhio di Dio nel Paradiso è una storia eccezionale. Inizia quasi come la storia di uno sfortunato viaggio di una coppia inglese attraverso le terre tedesche, con le solite delusioni economiche e incomprensione dell'anima tedesca. Allora diventa quasi un saggio sulla colpa o sull'innocenza del popolo e sulla sua responsabilità nei confronti dei propri leader durante la guerra. La coppia, entrambi medici, incontra un medico che vuole ottenere i loro favori per realizzare il loro desiderio di vivere in Inghilterra o in America. La storia mescola riflessioni sull'animo tedesco e sui castighi a cui il resto del mondo lo espone, mentre allo stesso tempo ci sono personaggi che rappresentano o non rappresentano il vero cittadino. La coppia passa dalla verbosità di questo medico fascista, che in seguito sembra non essere poi così fanatico, a un

albergatore amichevole e popolare che cerca disperatamente di servirli, considerando l'inglese superiore. Ma la storia prende una piega diversa quando appare il direttore dell'istituto che visiteranno. È un ospedale psichiatrico e il direttore è un essere particolare, che trascorre sei mesi all'anno nel suo stesso ospedale. Li riceve con grande gentilezza, ma non sembra troppo interessato a mettere in mostra i suoi successi scientifici. Quest'uomo è emozionato quando la coppia è interessata ai dipinti che dipinge. Sono dipinti strani, con un'evidente polarità, alcuni sono oscuri e terribili, altri mostrano una pace beatifica. Un'altra particolarità è che sono visibili solo da una certa distanza, al di fuori della quale si vedono solo pennellate senza senso. Quando finalmente decidono di fare un giro del posto, la coppia di medici vede reparti di uomini, donne e bambini, isolati gli uni dagli altri, senza contatti di alcun tipo in nessun momento. Gli adulti sembrano soffrire, i bambini sono chiusi in camicie di forza. La coppia ne è inorridita e il regista capisce il loro punto di vista, ma espone il proprio: non esistono cure, dice, perché esporli a ulteriori sofferenze. La coppia ha sentito che il medico ha lavorato lì durante la guerra e si chiede se abbia fatto delle concessioni sotto il regime. Il padiglione dei bambini è la loro risposta, ci sono tutti coloro che, secondo le leggi, avrebbero dovuto essere sterminati per i loro difetti e deformità. È una storia terribilmente bella a causa della cruda crudeltà con cui mostra la natura umana. Ogni relazione è di per sé una morte, è una sofferenza inconsolabile; Esiste solo, sembra dirci, l'isolamento e la vita vegetativa come simbolo della necessaria sopravvivenza.

Le seguenti storie sono state tratte dal suo libro Un uomo e due donne (1963). Qui Lessing ha già 44 anni, ed esplora i molteplici fattori e caratteristiche del rapporto uomo-donna. In Selected for an Interview abbiamo uno scrittore fallito diventato giornalista, che deve intervistare uno scenografo e designer di successo. Il problema è che per lui il colloquio non dovrebbe essere altro che una conquista sessuale, diventando nel corso dei minuti un'esigenza di riaffermare la propria virilità e la propria attrattiva personale, segni superficiali di un'angosciante e nascosta esigenza interiore. Per lei, vista nella situazione di accettare o di essere violentata, accetta fissarlo per chiudere la questione una volta per tutte. Ma non ha messo in conto questa rassegnata indifferenza; per lui il trionfo sarebbe stato una resistenza totale o una resa totale. Infine, quella procedura obbligata che quella notte ha rappresentato per lei è già passata, trasformatasi in un aneddoto fastidioso ma risibile, è per lui un'umiliazione enorme e terribile. Questa storia è tipica del modo in cui Lessing riesce a mostrare i rapporti duri e complessi tra un uomo e una donna, i loro doppi significati: apparenza e vero sentimento, bisogno e repulsione, attrazione e rifiuto. Amore e sesso sembrano percorrere lo stesso percorso ma in direzioni opposte, suscettibili di molti altri fattori come l'orgoglio, il risentimento, il bisogno di possesso e il disprezzo. A Woman on the Roof è un altro crudele esempio dello stesso tema. Tre operai stanno svolgendo il loro lavoro su una terrazza e vedono una donna molto bella prendere il sole su un tetto vicino. La storia è un susseguirsi delle reazioni dei tre uomini: l'adolescente, eccitato e dominato

dai sogni ad occhi aperti, l'adulto sposato, attratto dalla donna ma che proprio per questo vitumina, l'uomo vecchio ed esperto, che guarda tutto ciò che con rassegnazione e calma. Infine, ci viene mostrato come la donna, abituata a queste situazioni, alle molestie e agli sguardi degli uomini, abbia adottato un generale segno dispregiativo nei confronti di tutti loro, ma è il ragazzo a rimanere più scioccato, perché per lui lei non è solo una donna che ha sognato di notte, ma un ideale che dopo quel giorno dovrà scendere dal suo alto piedistallo. How I Finalmente Lost My Heart ha un trattamento più poetico sia nel linguaggio che nella struttura. Una donna racconta la sua esperienza con gli uomini, il modo in cui ne ha incontrato uno e poi lo ha abbandonato per un altro. La cosa peculiare è che il suo modo di dirlo non è sentimentale, ma a tratti quasi matematico, non freddo, ma analitico. Ma questo trattamento diventa una sorta di sguardo nostalgico e l'allegoria prende subito corpo: il suo cuore, per non soffrire, deve essere strappato, avvolto in carta metallizzata, e scartato. La storia prende una svolta importante verso la seconda metà, quando il protagonista viaggia in treno e vede una donna parlare da sola, incolpando un amante immaginario. Questa è, quindi, l'opportunità che trovi per donare il tuo cuore. Lo avvolge nella carta e lo lascia sul posto vuoto accanto alla donna sconvolta. In Un uomo e due donne l'argomento in questione riceve un trattamento tanto crudele quanto poetico. È un sottile mix di analisi delle relazioni interpersonali e compassione per i limiti e le ansie umane. Sono due matrimoni molto legati. In questo caso, la donna il cui marito è in viaggio d'affari fa visita alla sua coppia sposata, che ha appena avuto il loro primo figlio. Si ritrova in una situazione un po' tesa a causa dei lavori domestici e dei sentimenti che il matrimonio sta soffrendo. La neo mamma ha un umorismo sarcastico, e costringe il marito e l'amica ad approfondire un terreno difficile, sulla condizione della donna, dell'uomo e dell'essere umano in generale. Capiscono quello che sta passando, ma lo trovano comunque sconvolgente e pieno di risentimento. Il tema delle infedeltà viene esposto apertamente e quello che inizia come uno scherzo da parte sua si realizza a livello dei desideri tra il marito e l'amico. La situazione non va oltre, un tocco di pelle, labbra che sfiorano una guancia, ma il desiderio interrotto è come una pietra che difficilmente riusciranno a togliere dal petto di ognuno. A Room è un racconto molto breve in cui una donna visita una stanza, nella quale, dopo una descrizione dettagliata del luogo, inizia a vedere cosa c'è oltre il tempo. Non è una storia fantastica, ma un mero sogno diurno che inevitabilmente ci ricorda la stanza di un romanzo dello stesso autore: Memorie di un sopravvissuto. L'Inghilterra contro l'Inghilterra cambia il tema ma non il fatto del conflitto tra due forze. In questo caso si tratta del confronto di due culture o classi sociali all'interno dello stesso Paese. Il figlio di un minatore va a studiare in città. Quando ritorna, si rende conto che non è più come gli altri. Anche la sua famiglia, pur amandolo, gli rimprovera certi atteggiamenti che non capisce, e non riesce più a smettere di vederli come personaggi retorici pieni di morali e antiche ipocrisie. La seconda metà della storia ritrova il protagonista che condivide il treno con una coppia di campagna e una ragazza di città. La conversazione che segue tra loro è

ridicolmente beffarda e insidiosa da parte del ragazzo, come se in questo modo si vendicasse dei suoi genitori, che lo hanno trasformato in una persona superiore ma che allo stesso tempo non ha chiesto di essere . Two Potters è una storia particolarmente poetica. L'elemento onirico non è né una scusa né il fattore principale. principale della storia, ma strumento per un'allegoria sottile e delicata, evidente ma mai grottesca o forzata. Una scrittrice racconta il suo sogno su un vecchio vasaio a un'amica, lei stessa ceramista, ma di natura pratica e scettica. Lentamente l'amica si lascia penetrare da questa storia onirica, la analizza e incorpora le sue presunte discrepanze nella propria vita. Perché non creare, si dice, un coniglio di argilla per trasformarlo in realtà, proprio come fece il vecchio vasaio della storia. Sogno e realtà si alimentano a vicenda, e il risultato è una simbiosi dove il sogno assume un aspetto più concreto della realtà. Between Men riprende il tema consueto, con la voce di due donne professioniste, single, impegnate solo con il partner del momento. Ma entrambi si rendono conto che il loro atteggiamento non è molto diverso da quello di un donnaiolo che resta solo con il passare degli anni. Non sono più giovani, ma il loro aspetto fisico sembra migliorare quando sono stati abbandonati o hanno lasciato qualcuno, perché è allora che tornano disponibili e la loro bellezza risalta, con l'aiuto di cosmetici e parrucchieri. Sanno però che devono sopravvivere in un mondo di uomini il cui vantaggio è di non avere il proprio corpo contro come accade loro, il tempo non le rovina troppo, e d'altra parte le giovani donne sono attratto da loro. Decidono allora di allearsi e di non litigare più tra loro per le stesse coppie. La storia è quasi una conversazione tra due donne che possono essere completamente distanti dalla nostra esperienza e situazione, ma che sotto lo sguardo di Lessing diventano esseri in carne e ossa assolutamente comprensibili, non importa quanto siamo d'accordo o meno con loro e con il loro carattere. Nella Sala Diciannove abbiamo una donna, moglie e madre di famiglia che apparentemente è felice, ma ad un certo momento inizia a sentire che qualcosa non va. Non suo marito, comprensivo e amorevole, che potrebbe sospettare di infedeltà, ma non il suo amore. Né è insoddisfatta dei suoi figli o del suo modo di vivere. Comincia semplicemente a sentire il bisogno di stare da sola. Prima si tratta di qualche ora in una stanza di casa tua, poi in una stanza d'albergo dove trascorrerai sempre più tempo e più giorni della settimana. Solo per essere solo. La sua famiglia non la capisce e crede che sia malata o abbia un amante. Glielo lascia credere. In qualche modo si sta svuotando di sé, si sta spogliando dei suoi sentimenti fino a sentire che il suo petto è vuoto, deve essere così sola che non è tollerabile nemmeno l'idea di stare con se stessa. Il finale è devastante. Una delle storie più terribili e più belle, più precise e angoscianti di Lessing, che descrive un'anima in conflitto con la propria esistenza. In Our Friend Judith troviamo qualcosa di simile, ma meno autodistruttivo. In questo caso la donna difende anche la propria individualità, al punto da spogliarsi di ogni rapporto che non ritiene assolutamente sincero. Con esso non esistono ipocrisie né utilitarismi. Le amicizie che tolleri vengono mantenute per lo stesso motivo per cui potresti avere un amante, il sentimento transitorio, che può essere interrotto quando

cessa per un motivo interno o esterno. Si tratta quindi di una solitudine scelta e accettata. Ognuno affronta nuovamente la questione uomo/donna, ma questa volta si tratta di un caso di incesto tra fratelli, cosciente, accettato e quasi tollerato dai partner di ciascuno. Ovviamente la delicata maestria di Lessing ci separa da ogni oscenità o cattivo gusto, lasciando semplicemente uno sguardo sobrio e preciso al caso. Tribute to Isacc Babel recupera l'innocenza dello sguardo quando punta i riflettori su un'adolescente e sul suo primo amore. È una storia poetica, breve e bella. In Prima del Ministero entriamo nel mondo degli uomini politici. La penna di Lessing, solitamente precisa e sufficiente in questo campo, affronta le conversazioni di questi politici, descrivendo un colloquio precedente a un incontro estremamente importante, le sue contraddizioni e le sue debolezze. Il dialogo racconta la visita che una donna fa ad un soggetto apparentemente chiuso in un luogo. Il luogo non è descritto come una prigione o un ospedale, e l'atmosfera è ambiguamente futuristica (come in Two Potters). Questa ambivalenza contribuisce al clima pseudo-filosofico del dialogo di questa coppia, in cui parlano di Dio, dell'uomo e della morte. L'edificio in cui entra condivide qualche somiglianza allegorica con Il Castello di Kafka, ma è solo una lontana reminiscenza. Ciò che è interessante è ciò che rappresenta, un'ombra che inseguirà la protagonista ovunque vada. Appunti per un caso storico descrivono una donna che potremmo definire tipica dopo la liberazione della donna. La sua bellezza la rende degna di alcuni privilegi di cui saprà sfruttare sia nel lavoro che nelle relazioni. Avrai a tua disposizione i giovani più attraenti e ricchi, e Può scartarli come vuole. Il suo atteggiamento è di totale disprezzo per i sentimenti degli altri, che sono semplicemente strumenti per la sua stessa soddisfazione. Ma come in molti personaggi di Lessing, questo atteggiamento non rappresenta il male o l'egoismo, ma solo una sorta di sopravvivenza. Infine, cadrà vittima del suo stesso gioco rifiutando il meno promettente dei suoi corteggiatori, ma anche rischiando, come in un gioco d'azzardo, in una richiesta di aiuto non del tutto inconscia, la sicurezza che vedeva nel più ricco e promettente. corteggiatore.

Dalla sua raccolta del 1972 sono stati estratti i seguenti racconti: Storia di un uomo non sposato, e il loro comune denominatore è la tendenza alla cronaca e all'analisi, ma soprattutto alla descrizione, utilizzata come metodo narrativo. Accanto alla fontana racconta una storia quasi come una leggenda orientale, con il tono ad essa appropriato, tra allegoria e favola. Un uomo comune, un intagliatore di gioielli, rende una giovane donna ricca consapevole del suo vero valore come persona e non come oggetto all'interno di una società che utilizza la donna come merce di scambio. Naturalmente la trattazione è del tutto lontana da qualsiasi pamphlet o ideologia, e la poesia sottile, precisa e misurata contribuisce a conferire a questa storia un'atmosfera a metà tra realtà e leggenda. Metodo estremamente difficile che Lessing gestisce con maestria, come abbiamo già visto in Two Potters. In An Unsent Love Letter la narratrice è un'attrice in carriera che cerca di spiegare la differenza tra ciò che si vede e si crede di lei come attrice, cioè la maschera e l'affettazione, la promiscuità e

l'ipocrisia, con cui Lei realmente è una donna con un amore impossibile, inconfessato, che è però il cibo del suo spirito e delle sue azioni. Un anno a Regent's Park può essere definito una storia, poiché non esiste una trama specifica, ma si basa piuttosto sulla descrizione del parco attraverso i cambiamenti durante un intero anno. Qui la descrizione assolve alla funzione narrativa, con protagonista il parco che cambia, proprio come fa un personaggio in carne e ossa, con sensazioni che conosciamo solo attraverso le sue diverse manifestazioni di colore e clima. La cosa curiosa di Lessing è che questo tipo di storie conservano sempre uno sfondo che le dà vita propria, facendo intuire al lettore che ciò che è meramente descrittivo è solo una scusa per trasmettere qualcosa di più profondo. Il finale del racconto in qualche modo lo conferma, al di là del godimento assoluto della natura poetica della sua creazione. La signora Fortescue racconta il risveglio non solo sessuale ma anche della maturità di un'adolescente: la donna che affitta la soffitta in casa dei suoi genitori, e che fino ad ora credeva di essere una signora rispettabile quanto sua madre, è in realtà una prostituta. Ma questa scoperta comporta non solo un aspetto esteriore, ma la scoperta dei propri angoli oscuri, con la suggestione dell'incesto. Vantaggi collaterali di una professione onorata ritorna sul tema della recitazione e delle diverse personalità che un attore è capace di incarnare, ma che ciascuno assume come modalità di vivere ogni momento della propria vita. La cosa peculiare di questa storia è la sua struttura: un misto di cronaca dove il narratore intervalla esempi tratti da altre storie o personaggi affini, dove i nomi dei protagonisti sono arbitrari, battezzandoli con esempi comuni come se fossero solo cavie che lei usa per dimostrare qualcosa. In Una vecchia e il suo gatto ritorniamo alla storia più convenzionale per raccontare una storia con connotazioni sociali. Come sempre, il sociale è aneddotico, anche se ha forza ideologica, per trasmettere una storia di vita che va oltre anche il particolare, mostrando in modo crudo ma con enorme bellezza l'inutilità della natura umana. Leoni, foglie, rose... e L'altro giardino sono due racconti descrittivi in cui il tema apparente è la visita di uno zoo nel primo caso e di un giardino nell'altro. L'obiettivo dietro queste storie è parlare di ciò che si nasconde dietro ciò che vediamo, un altro paesaggio, altri animali, altri tempi. Report on the Threatened City è una storia che potrebbe essere classificata nel genere fantascienza. Si tratta del resoconto di una civiltà extraterrestre sulle reazioni degli abitanti di un'area della Terra che sta per essere distrutta da una catastrofe naturale. Scusate, come vedremo, per parlare delle peculiarità e delle condizioni dell'uomo in generale. Il risultato è di per sé magistrale, lontano da ogni convenzione fantascientifica, a dimostrazione che nella buona letteratura i generi non contano. Una storia spiacevole riprende il tema dei rapporti tra uomini e donne, questa volta attraverso una trama complessa e una crudezza terribile. Siamo testimoni di una storia di infedeltà, alcune tollerate, altre nascoste, tra i membri di due matrimoni amichevoli. La cosa meno importante sono queste infedeltà ità, che non sono altro che manifestazioni della complessità dei desideri e dei sentimenti umani, quasi sempre contraddittori e mutevoli. La tentazione di Jack Orkney è un lungo racconto che racconta la storia di un giornalista di

sinistra che soffre la morte del padre e i cambiamenti politici, sociali e generazionali. Ma il tema principale risiede nei sogni che inizia a vivere dopo la morte del padre. Questa storia ha alcuni parallelismi con la Stanza Diciannove. In questo caso è il punto di vista di un uomo, anche lui con una famiglia felice e dei successi personali, ma che comincia a provare una sorta di dolore che non sa definire. I suoi sogni sulla morte lo disturbano, inizia a soffrire di insonnia mentre i sogni non lo abbandonano, si sente isolato, incompreso, giudicato dai suoi amici attivisti, guardato con pietà e pietà dalla sua famiglia. Quest'uomo dimostra l'ambivalenza dell'uomo contemporaneo, che si muove tra i suoi conflitti individuali e interiori e le esigenze e i problemi del mondo in cui vive. Vorrei accontentarli entrambi, ma da quella richiesta uscirai fallito e più confuso, senza riuscire a risolvere nessuno dei due piani. Forse la frase più significativa è la seguente: “Ancora una volta si sentiva come se fosse un edificio minacciato, con le squadre di demolizione ai suoi piedi”. Come nel protagonista della Sala 19, la mobilitazione, lo strano non è all'esterno, ma nella propria interiorità. Nel suo caso si trattava di una sorta di paura personificata in un vecchio apparso nel suo giardino, nel suo caso si trattava di sogni. In entrambi, la prossimità della morte, come possibilità prossima o come angoscia che comporta disperazione. Ciò che salva Jack dal suicidio, come uomo, poiché le differenze sociali di genere sono rilevanti, sono gli obblighi del suo lavoro, ma lui sa che sotto il mondo superficiale che ha scelto per sopravvivere c'è un altro mondo che nessuna volontà contraria gli permetterà. ti impedirà di esplorare.

Le ultime due storie sono del 1992 e del 1994. Il Maglione Italiano racconta di una coppia i cui membri scoprono, separatamente, i desideri e i sogni che la loro vita comune impedirà loro di realizzare. Non è solo una storia sull'anticonformismo sociale, ma anche sull'esistenza, sull'ambivalenza insita in ogni essere umano, sull'infelicità alla base di ogni situazione felice. Le riflessioni su una dimensione quasi umana ci portano la voce di uno Yeti o “anello mancante”. Questa creatura racconta delle sue incursioni in una comunità umana di uomini e donne comuni, e poi del suo ritorno tra i suoi simili. Col tempo si rende conto di non appartenere più a nessuna delle due comunità, perché la sua non è più conforme a lui e non potrà mai appartenere pienamente a quella adottata. Questo racconto, come gran parte dei racconti e dei romanzi di Lessing, tratta diversi argomenti: la reazione al diverso, gli abissi sociali (o generazionali), il presentimento di qualcosa di interno e di vero, incontestabile, a cui non si può sottrarsi, un qualcosa, come un dolore, che può salvarci definitivamente se prima non ci distrugge.

Recinzione del terreno (1965)

Quarto romanzo del ciclo dedicato al personaggio di Martha Quest, qui troviamo la protagonista a 24 anni. È già completamente dedita al suo compito di attivista politica nei gruppi di sinistra. È sposata con Anton Hesse, un ebreo tedesco fuggito dalle persecuzioni del nazismo, ma è un matrimonio di convenienza affinché Anton possa ottenere la nazionalità inglese. Il padre di Martha, a sua volta, è molto malato e presto morirà. La figlia di Martha ha ora cinque anni, vive con il padre, che si è risposato, e va a trovare i nonni materni quando Martha è via. Sono tutti d'accordo sul fatto che non è appropriato che la ragazza sappia che Martha è sua madre e si fa chiamare zia. La madre di Martha tende a seminare rimorso nello spirito di sua figlia, motivo per cui Martha ha sentimenti contrastanti nei confronti di sua figlia. Sa che quando ha deciso di abbandonarla, lo ha fatto per liberarla dall'influenza, buona o cattiva, che esercitano i suoi genitori, ma alla fine di questo romanzo non è sicura di quali fossero i suoi veri sentimenti, e di quali i sentimenti attuali riguardano sua figlia. Il suo stesso rapporto con la madre, così caotico e conflittuale a causa di quella barriera di convenzioni e ipocrisie che ritrova nella vecchia Mrs. Quest, la conferma nel suo comportamento. Ma Martha è una donna in maturazione, e il fatto stesso che sia considerata un membro della vecchia guardia attivista dai nuovi esponenti della sinistra dimostra una crescita parallela, emotiva e fisica. In questo romanzo troviamo una Martha più posata nei suoi sentimenti. I suoi desideri, sebbene contraddittori, non la disturbano più di tanto. È sposata, ma ritiene che Anton non sia suo marito e che gli uomini che frequenta a causa della sua attività siano potenziali amanti tra cui deve scegliere. Alla fine se ne innamora Thomas, l'unico uomo che fino a quel momento considerava il suo vero amore. Qui vediamo una Martha più rilassata, immersa in una situazione più densa ma che accetta con maturità e con il cinismo come arma di protezione. I rapporti interpersonali vengono qui trattati senza mezze misure o falsi moralismi. I matrimoni di convenienza sono amicizie senza intoppi e i loro membri sono liberi di avere amanti. Le coppie che lavorano sono esposte a rapporti sessuali sporadici senza che ciò implichi alcun impegno. Questa situazione si confronta con le rigide leggi sociali della colonia, nelle mani della vecchia generazione, di cui il giudice Maynard e sua moglie sono i principali rappresentanti. E questo punto ci porta a parlare di situazione sociale, come scenario entro il quale si muovono tutti questi personaggi. La guerra è finita, e non è più, come nei primi due romanzi, qualcosa che accade lontano e da cui governi e grandi aziende traggono profitti, ma un insieme di statistiche confermate dai morti che ritornano. C'è un sapore amaro qui negli incontri degli attivisti, molti dei quali ex combattenti. L’ideologia precedente si tinge di cinismo e disillusione, per poi ritornare armata della forza dell’ironia e della crudeltà esacerbata. Ci sono scontri tra socialisti e comunisti, soprattutto nel modo di affrontare il futuro tra vecchi e nuovi compagni. Per la prima volta, gli sforzi della sinistra vedono l'inizio di uno sciopero in cui i sindacalisti costringono i Kaffir o i nativi neri ad entrare. I leader bianchi e neri di questi gruppi sono continuamente cambiati da interessi personali, la cui causa è la ricerca del

potere piuttosto che l’interesse per il benessere dei nativi africani. La disillusione nei confronti della corruzione del comunismo in Russia spinge i seguaci a spostare il loro obiettivo verso la nuova area di influenza: la Cina comunista. Come vediamo, gli ideali politici cadono e risorgono in altri luoghi o contesti, con nuove persone che credono in loro. Intanto Martha, personalmente, riceve la notizia della morte di Thomas e di suo padre. Poi arriva la nazionalizzazione di Anton e il successivo divorzio. Poi è il momento di viaggiare in Inghilterra, un vecchio desiderio di Martha.

Questo romanzo supera i precedenti per il trattamento poetico del suo linguaggio. Contiene alcuni dei frammenti più belli scritti da Lessing, i più emozionanti nel suo solito stile conciso e distante. Sono questi i momenti in cui parla dei suoi ricordi della fattoria di suo padre, della sua morte, dei risultati della guerra, dell'amore in generale e soprattutto del mare. Perché per Martha il mare è il mezzo di liberazione attraverso il quale raggiungerà l'Inghilterra. Importanti in questo romanzo sono i sogni, sia profetici (quando sogna il destino e la morte di Tommaso) sia anche espressivi di desideri (il mare e l'Inghilterra). Qui Lessing unisce magistralmente il personale con il collettivo. Uno degli episodi finali, lo sciopero che si prepara e l'isteria collettiva dei bianchi, mostra solo con il necessario la situazione frustrante della colonia, la segregazione e la barriera quasi indistruttibile del razzismo. Lessing trova un esatto equilibrio tra gli atti personali di Martha e la formazione emotiva con la crescita del conflitto sociale. Come se in entrambi ci fosse stato qualcosa che aveva bisogno di esprimersi ed esplodere. In Marta l'amore si esprime in modo intenso ma equilibrato, nella colonia il conflitto umano per la libertà e gli ideali rompe i suoi limiti e si manifesterà d'ora in poi con violenza. Martha sa, come le ha detto Thomas prima di morire, che la guerra non è mai finita.

Hector Tizon

Storie complete

Tizón ha pubblicato cinque raccolte di racconti. Il primo risale al 1960, quando aveva 31 anni, con il nome A lateral de los rails. Questi sedici racconti sono per lo più testi brevi, di dimensioni esatte per l'effetto che vogliono trasmettere, un linguaggio serrato e uno stile letterario consolidato. I suoi temi sono forti, come la morte legata all'omicidio come strumento della passione umana o come risorsa da parte di un potere politico militare (Twins, Now It's Your Turn). Il punto di vista dell'autore non è né coerente né qualificante. Si limita a mostrare i fatti senza accentuarne i toni già cruenti. Non c'è freddezza nel linguaggio, perché sembra preparato e colorato con i lievi effetti dell'ambientazione e l'esatta descrizione dei personaggi. In questi racconti c'è uno sguardo patetico verso esseri indifesi, sia fisicamente che mentalmente (Fuochi d'artificio, Il figlio di Belzebù), ci sono storie di enorme tenerezza piene di poesia (Il Circo, che è in linea con il tono di Tini di Wernicke e Il piccolo L'Uomo delle Piastrelle di Mujica Láinez;

Il secondo libro, pubblicato oppure dodici anni dopo, nel 1972, all'età di 43 anni, è Il vanaglorioso e il bello. In questo libro l'autore guadagna spazio e

troviamo un maggiore sviluppo nelle storie. Si mantiene uno stile e si conserva intatta la qualità espressiva, ma le trame sono più complesse, più sviluppate, e quindi si vede un maggiore utilizzo sia della ricchezza del tema che dell'abilità narrativa dell'autore. La storia che dà il titolo al libro è una delle migliori di Tizón. Qui vediamo questi personaggi ambigui di cui non conosciamo le origini, che compaiono in una città per cambiare la vita quotidiana dei suoi abitanti. Poi se ne andranno, ma lasciando la loro impronta e il loro mistero, la loro leggenda, che sarà oggetto di racconti orali fino a molto tempo dopo la loro partenza. L'importante, insomma, non è la trama esatta e perfetta con quel colpo di scena finale, ma piuttosto che questo impianto narrativo sia completato, completato sarebbe più preciso, dalla pittura dei personaggi, mai del tutto definiti, disegnati in modo delicatamente come nella calligrafia ma mantenendo zone indefinite, non del tutto dette, volutamente ma non ingannevolmente nascoste. Fino a che punto raccontare, si chiede l'autore quando scrive, per dire il necessario come un ponte che il lettore non si accorge di attraversare, finché non vede di persona ciò che l'autore ha lasciato intendere, gli ha permesso di costruire donando dargli gli elementi necessari. La pittura dei personaggi è una caratteristica forte di Tizón, hanno la misura precisa per definirsi, non esagerano né mancano del necessario. In Il mondo, un vecchio carillon che deve cantare, troviamo una serie di uomini in un bar di una cittadina di provincia, lì ognuno vive nel proprio mondo, finché i loro destini si intrecciano in un finale tragicamente bello e triste, dove i fallimenti non costituiscono un finale perduto, ma piuttosto una variazione più poetica delle loro vite. Ne Gli Indiani compare il tema del passato e dell'infanzia (già nel primo libro con il primo racconto, Ligero y tibio, como un día, il passato è un tema preponderante nella narrativa di Tizón, e in seguito assumerà un predominio quasi esclusivo nella sua racconti), si tratta di una storia strana, che ci conduce lungo sentieri allegorici fantastici o crudeli (l'allegoria allo stile di Buzzatti e Kafka colora le novelle del primo libro) per poi deviare verso altri sentieri onirici, non meno inconscio in realtà, non meno inquietante. Ci ricorda Il signore delle mosche di Golding. Ne Il Gatto c'è un trattamento simile, quello che sembra non essere del tutto vero: l'animale selvatico che uccide i bambini è una cosa del genere o si tratta semplicemente del gatto di cui ha ucciso i gattini il protagonista, e che poi è scappato, risentito?

Nel suo terzo libro di racconti (Il venerato traditore), del 1978 e a 49 anni, conferma le sue risorse espressive e le porta al massimo sviluppo. Le storie sono molto varie nel tema ma ritornano agli stessi temi abituali, passioni umane, criminalità, potere politico. Il paesaggio qui è protagonista non di per sé, ma come identificazione con le caratteristiche dei personaggi. Se nel suo ultimo libro di racconti passato e presente sono il tratto comune, in questo luogo e personaggi costituiscono la stessa entità. Le trame sono ambigue e precise allo stesso tempo, evitando addirittura, se vogliamo essere rigorosi, certa arbitrarietà in cui cadevano i racconti del primo libro. Non ci sono allegorie ma il peso schiacciante dei fatti, ma la cui aridità, come quella del paesaggio, è poeticamente terribile e bella quanto i

paesaggi. I personaggi sembrano predestinati non tanto dal passato, ma dalla propria personalità. Ognuno segue un percorso dal quale non può uscire, solitamente triste e con fallimenti che portano alla tragedia. Ma la pietà dell'autore per i suoi personaggi non sta nel suo sguardo, austero e preciso, necessariamente crudele, ma nel modo in cui ne traduce l'interiorità, con un linguaggio al limite del poetico.

Tizón pubblicò una raccolta dei suoi racconti precedenti nel 1984, Recuento, a la 55 años, aggiungendo tre nuovi racconti. Tutti e tre sono praticamente dedicati al tema della dittatura militare, ma senza cadere nella facilità o nella letteratura politica. In uno c'è una coppia di sposi che aspetta la chiamata del figlio scomparso, in un altro un ragazzo di provincia cerca un lontano parente in una città dominata dal sentimento di persecuzione e paranoia, infine un professore universitario si dà la caccia quando si ritrova inseguito da forze minacciose.

Nel quinto libro di racconti, El gallo blanco, nel 1992 e a 63 anni, ritroviamo la stessa qualità e stile degli altri, ma lo sviluppo dei temi è ancora più complesso e profondo, scavando psicologicamente nella storia rete di fatti. Le azioni hanno una loro spiegazione, una loro logica malata, una loro crescita alterata. Il passato acquista preponderanza, fino ad assumere lo stesso livello di importanza del presente. Il passato e la famiglia è la coppia tematica per eccellenza in questa raccolta, il clima dei racconti è il luogo in cui si svolgono e la famiglia che ne è protagonista, entrambi non possono essere dissociati, spazio e tempo sono la stessa sostanza. La famiglia è insieme memoria e stato attuale di incertezza e confusione: non ha significato nel presente se non nel suo rapporto con il passato. Il racconto Ritratto di famiglia è il tipico esempio di questo quadro. I temi secondari sono le rigide convenzioni sociali e le passioni che cercano di rompere questi limiti. Allo stesso tempo compaiono temi derivati come i riti urbani o rurali, ad esempio la caccia e il duello nel racconto La Caccia, una storia straordinariamente raccontata in due storie parallele, forse la migliore storia di Tizón. In El gallo blanco viene affrontato il tema della superstizione e dei riti di vita e di morte, assumendone linguaggio e struttura in una forma confusa e onirica, dove il passato ritorna e si mescola con il presente al punto che entrambi sono la stessa cosa. indiscernibile. Noi siamo il passato, e con esso dobbiamo convivere, sembra dirci l'autore. Non riusciremo mai a liberarcene, nemmeno l’oblio è capace di cancellarne le tracce.

Tommaso Mann

Signore e cane (1918)

Questo libro potrebbe essere considerato un'opera minore di Thomas Mann, se per minore intendiamo qualcosa non di bassa qualità letteraria, ma di pretese più limitate. Con il rigore e l'eleganza tipici di Mann, l'autore ha deciso di raccontarci le sue impressioni e sentimenti nei confronti di uno dei suoi cani, in questo caso un retriever. Il suo ritmo è piacevole, il suo umorismo è tenero e intelligente allo stesso tempo, la sua visione è nostalgica e tenera. Il tema lo aiuta a riflettere sul rapporto tra uomini e animali e da lì ad estrapolarlo al loro rapporto con la natura in generale, e all'uso che l'uomo fa dello spazio naturale. Il rapporto è armonioso, sembra concludere, purché ovviamente non si creino situazioni estreme e di sopravvivenza da entrambe le parti. La caccia non è in alcun modo giustificata, e anche i lievi tratti di ferocia del cane nella caccia alle pernici stridono con la sensibilità dell'autore. C'è però un pizzico di nostalgia per un tempo e un luogo che il tempo e il progresso lentamente distruggeranno: le famiglie aristocratiche e la serena pazienza dei contadini. Questi temi, tanto

cari all'autore, vengono intervistati durante le passeggiate che fa con il suo cane. È un genere che non può essere classificato né come saggio né come libro di memorie, forse semplicemente un racconto apparentemente banale, come una pausa mentale, un lavoro appena un po' più facile tra altre grandi opere. Un'opera in forma di riflessione e di commento, ma non priva della lucidità tipica di Mann.

Come postfazione cito un libro simile di Manuel Mujica Lainez: Cecil, dove la struttura è praticamente la stessa e il risultato è altrettanto accattivante, solo che in quel caso si tratta di un levriero e gli aneddoti sono più legati alla visione dell'arte che alla natura. Non sono dunque la stessa cosa, visti dalla prospettiva dell'uomo? I vostri rapporti non sono reciproci? All'uomo, lontano dalla natura, spetta l'arte di interpretarla e ricrearla.

Dalla stirpe di Odino (compilazione di Katharina Mann, 1952)

Queste storie di Mann sono fantastiche. I personaggi combattono per lo più con se stessi più che con i loro coetanei. La causa di ciò è la classica dicotomia tra arte e vita. I protagonisti si sentono separati dal mondo, e la cosa più terribile è che più cercano di assomigliare agli altri, più diventano diversi e ridicoli. La sensazione di isolamento è quindi inevitabile e irrimediabile. Alcuni decidono di sopravvivere nel modo più crudele (mostrando così il lato che, secondo Mann, menzionato ne La Montagna Incantata, muove e rettifica il mondo, donandogli la vita) come nel racconto Della Stirpe di Odino; altri continuano a fare i conti con il loro fallimento, come Tonio Kroger (imparentato con Los Buddenbrook) o il personaggio di El payas; Alcuni scelgono il suicidio, come nella storia impeccabile Little Mr. Friedman. Ne L'armadio approfondisce il fantastico in modo splendido. In The Big Fight ricompare un personaggio di Tonio Kroger, Herr Knak, un personaggio un po' ridicolo che deve anche fare i conti con la sua diversità e sopravvivere nella società attraverso piccole battaglie. Il tema della sessualità ambigua si intravede in Della Linea di Odino e nel personaggio di Knak, che concorda con quella zona intermedia dove i personaggi si muovono senza mai sentirsi a proprio agio. In breve, queste storie parlano degli esseri umani e dei loro conflitti più profondi e inconciliabili con una vita felice. La dicotomia può essere arte/vita, mi viene in mente che possa essere individuo/comunità. Barriere quasi sempre insormontabili.

I Buddenbrook (1902)

I Buddenbrook è forse il primo grande romanzo del XX secolo. Nel corso di ci racconta di una famiglia del secolo precedente cinquant'anni, ma a differenza di quanto avrebbero potuto fare Dickens o Jane Austen, il suo trattamento non è contemporaneo a ciò che racconta, e quindi la sua visione è più vicina alla cronaca familiare e alla saga, di cui poi è andata purtroppo abusata, con i serial e telenovele. Diciamo che è il primo grande romanzo della famiglia borghese e mercantile, elevato nel suo prestigio dalla rapida ascesa e dai successi commerciali. A questo primo elemento viene applicata la tanto citata legge dell'evoluzione, cara ai tedeschi della prima metà del secolo. Cioè, la purezza della distinzione degrada nel tempo. Le generazioni si logorano, e così come in una famiglia ci sono individui degni e forti, ci sono anche i ritardatari, gli sciocchi o i falliti. Ciò non contrasta con un'altra linea tematica di Mann: la dicotomia arte/vita, che nel caso dei fratelli Buddenbrook si realizza come praticità e commercio/arte o indefinizione, e anche salute/malattia. Ma come ogni epoca, o essere organico e biologico, ha il suo periodo di punta, e come dice molto bene Thomas Buddenbrook, la malattia è già in incubazione quando la salute mostra il suo picco, come quelle stelle di cui vediamo la luce nel cielo ma che sono già da tempo morto. La questione sociale è rappresentata dall'elevazione e dal riconoscimento che i successi commerciali hanno sempre al di sopra di altre considerazioni più essenziali o profonde: il titolo di senatore può essere conseguito semplicemente per meriti di abilità commerciale o per fattori di apparente decenza personale e familiare. Il tema della rivoluzione operaia aleggia in alcune pagine ma non riesce ad abbattere l'edificio solidamente fondato di questa famiglia.

L'ultimo bastione dei Buddenbrook, Hanno, è un tipico personaggio di Mann, fisicamente debole, che vive nella costante paura della vita: la scuola e i suoi compagni di classe, secondo suo padre, tutto ciò rappresenta esigenze che lui sa di non poter soddisfare. Le loro visioni notturne sono strane, la scena del funerale della nonna, sentire che quel corpo sembra una bambola di cera che l'ha sostituita, è un pensiero classico di questi personaggi. Solo la musica sembra renderlo felice, eppure sa e sappiamo che non eccellerà in questo campo Per lui non è altro che uno strumento, un linguaggio che lo aiuta a comprendere ciò che gli altri non riescono a spiegargli.

Il personaggio di Antoine Budenbrook è il contrappeso, tragico e infantile allo stesso tempo, rappresentativo di una forza superiore a quella degli uomini della famiglia, se per forza chiamiamo la capacità di sopportare tragedie e dolori come cose che semplicemente accadono e che rimanere nel passato. Gli uomini in questo romanzo sono pietosamente nostalgici e conflittuali, le donne più pratiche ma non per questo meno profondamente

radicate in un sentimento tragico. Questo romanzo è efficace, nonostante la relativa immaturità di alcuni temi poi meglio sviluppati (come in La montagna incantata), per la simbiosi tra personaggi, idee ed eventi: i personaggi sono l'ambiente, gli eventi che compiono e i loro stessi pensieri. Entrambi. Questa, mi sembra, è la base principale di ogni romanzo che cerca l'eccellenza.

La montagna magica (1924)

La montagna incantata non è un romanzo facile da leggere. Non almeno per chi cerca solo intrattenimento, lettura veloce o azioni continue. È un romanzo di personaggi e di climi, di idee soprattutto, e non solo quelle che vengono espresse, ma quelle che la trama implica. Un giovane va a trovare suo cugino in un sanatorio per la tubercolosi in alta montagna. Ha intenzione di restare tre settimane, semplicemente per cortesia e perché il suo medico gli ha consigliato di riposare. Ma non più di un giorno dopo il suo arrivo cominciò ad avvertire certe debolezze, certi sintomi che non lo preoccupavano ma aumentavano la sua riluttanza. Il lettore intuisce qualcosa, intuisce che quelle tre settimane saranno molte di più. Come cronaca, l'autore osa coinvolgersi in certi passaggi: l'obiettivo è forse duplice, almeno a prima vista: alleggerire l'atmosfera densa alternando il punto di vista, e anche dire che nulla di narrato è di sua esclusiva invenzione. , che tutto ha un fondamento nella realtà, ma allo stesso tempo non può essere corroborato. Perché ciò che accade in quel luogo di alta montagna è nelle mani solo di chi lo ha visitato. Non è letteratura fantastica, eppure c'è una nube di ambiguità che invade l'atmosfera del romanzo. Qualcosa di simile a quello che prova Castorp quando arriva. L'aria a cui bisogna abituarsi, i cambiamenti capricciosi del clima, la neve in piena estate e il caldo d'inverno, i pasti abbondanti ed esagerati, le cure al freddo sui balconi, le contraddizioni delle cure, i personaggi curiosi che ci circondano, come caricature di esseri reali. Lì si ignora la morte dei malati, i corpi vengono rimossi a mezzogiorno, mentre tutti mangiano, riposano Colpiscono le stanze e nessuno ne parla anche se tutti lo sanno. Quel posto è come la morte? Forse. C'è libertà e libero arbitrio, non ci sono responsabilità, né nessuno è obbligato a restare. Come dice uno dei medici, la morte e la nascita non fanno parte della vita, perché non ne siamo consapevoli. Veniamo e usciamo da un vuoto che non conosciamo.

È un luogo per fuggire dalle responsabilità della vita, è entrare nella vita accorgendosi di essere vicini alla morte. La malattia, ci dice il romanzo, è uno stimolo per il corpo, lo fa vivere. Chi è completamente sano, fisicamente, mentalmente o emotivamente? Il nostro stato è un delicato

equilibrio tra molteplici fattori; siamo una macchina costantemente colpita da migliaia di minacce e attacchi. E a volte quella macchina si stanca di difendersi.

La Montagna Incantata sviluppa alcuni temi già visti ne I Buddenbrook. Ci sono alcuni passaggi che coincidono nella loro somiglianza e intenzione, ad esempio al funerale della nonna di Annone e al funerale del nonno di Castorp. In entrambi i casi, il bambino rimane impressionato dal corpo del defunto come se fosse una bambola che ha sostituito il suo familiare. Anche Annone e Castorp hanno esperienze simili riguardo allo scorrere del tempo: uno durante le vacanze sulla spiaggia, l'altro durante le prime settimane di permanenza in sanatorio. Questo ci porta a parlare del tema del tempo, centrale nello sviluppo del romanzo. Si parla del tempo attraverso i personaggi e l'autore stesso. Il tempo non come misura esatta, ma come sensazione puramente particolare, e che comprende non qualcosa di così imprendibile e incerto come il passare delle ore, ma tempo come consapevolezza di cambiamenti fondamentali nelle persone, e non tanto nelle cose. La malattia come sensazione di uno stato piuttosto che come insieme di segni e sintomi, come la febbre, così recalcitrante da essere compresa o valutata secondo le sue reali cause. L'unica cosa vera su questa montagna è che un giorno siamo qui e il giorno dopo siamo scomparsi per chi resta. La malattia o la vita sono consuetudini e ci abituiamo a entrambe. Non esiste stato al quale non ci sottomettiamo nel tempo. Un'altra dualità si esprime nei personaggi di Settembrini e Naphta: nel primo l'idea di progresso e scienza, di illuminismo e positivismo; nel secondo l'idea della religione come fondamento assoluto, rigidità nelle idee e oscurantismo. Due posizioni che riuniscono la maggior parte delle concezioni sociali e filosofiche dell'uomo. Due atteggiamenti verso la vita e la morte.

L'amore di Castorp per Claudia è complesso. Come ogni amore, è un idealismo. Riconosce in Claudia aspetti che lo sconcertano, ma il suo amore è mantenuto e preservato dalla realtà dai ricordi dell'amore concepito fin dall'infanzia. La dualità dell'amore: reale e immaginario allo stesso tempo. L'amore dura perché è stato preconcetto, per la bellezza sovrapposta alla realtà della ragione. L'amore per l'altro è anche amore per se stessi. Un uomo ama una donna e a sua volta ama l'uomo che è in quella donna. Ci sono alcuni tratti omosessuali impliciti nei personaggi: Castorp, Ziemssen, Krokovsky. Si menzionano pochi matrimoni e ci sono disaccordi o indifferenza tra i loro membri. La promiscuità è tollerata ma non menzionata, così come la morte, il cui argomento del dopocena è disapprovato. Forse la malattia di Castorp gli ha permesso di trovare l'amore, ma anche la morte, perché l'amore ferisce, così come la malattia, ed entrambi ci rendono consapevoli della vita. Ci fanno temere la perdita di ciò a cui ci aggrappiamo.

Questo romanzo di quasi 1.000 pagine è un'allegoria del mondo, simbolo non della vita, ma della nostra idea di vita. Il tempo passa a volte lentamente e a volte velocemente, c'è umorismo e ci sono frammenti di

terribile bellezza e intensità. La seduta spiritica in cui Castorp invoca lo spirito del cugino morto costituisce il culmine emotivo del romanzo.

La Montagna Magica è finzione e filosofia allo stesso tempo. Un amalgama come l'uomo, insondabile nella sua molteplicità, profondo nelle sue conquiste emotive e artistiche, incompiuto nelle sue risposte alle domande della vita. Genera più domande che risultati, ma ci rende consapevoli, come la malattia, di quella paura che solo la contemplazione di qualcosa di bello possa renderci tollerabili.

Jonathan Franzen

Zona temperata (2005)

Questo testo di Franzen non è un racconto o un racconto tradizionale. È stato pubblicato in un'antologia di saggi di giovani autori, e non è un saggio in sé. L'asse tematico è il seguente: il narratore, un bambino di dieci anni, racconta di una lite familiare tra suo fratello maggiore e suo padre. Tra l'uscita di casa del fratello e il ritorno, l'autore descrive dettagliatamente la sua infanzia, strettamente legata alla lettura dei fumetti di Charlie Brown e del suo cane Snoopy. Parla dell'autore del fumetto e della sua infanzia simile a quella dei suoi personaggi, parlando quello di come la società nordamericana, immersa nella brusca realtà degli hippy, della rivoluzione sociale e della guerra del Vietnam, avesse trovato questi fumetti come mezzo di intrattenimento di massa. Non come mezzo di evasione, ma come

dice l'autore, una forma di protezione e speranza, perché nei fumetti anche la rabbia è divertente e l'insicurezza degna di amore. Perché tutto si risolve in pochi fotogrammi, e la vita è meno terribile se la vedi da un altro punto di vista. L'infanzia è uno spazio pieno di tante paure: la fantasia è un ramo a doppio taglio, ci fa costruire e distruggere. Ciò che tocchiamo può essere facilmente disfatto, e la paura deriva da questo: dalla fragilità delle cose. Mai come durante l'infanzia saremo così sensibili a queste sparizioni e morti quotidiane. E l'autore si sente in colpa per tante cose: per quello che ha fatto e per quello che non ha fatto. E questo senso di colpa si trasmette anche in età adulta, quando diventiamo genitori. Da qui la rigidità dei genitori. I litigi familiari che nascono da piccole sciocchezze si trasformano in enormi conflitti perché ogni parola è capace di ferire più della precedente, e a volte le ferite sono irreparabili, solo coperte per essere dimenticate per un po'. L'umorismo serve a salvare le situazioni: quando riusciamo a ridere di noi stessi, quando qualcuno ci fa uno scherzo dopo un litigio, quella non è banalità, ma una forma di riconciliazione meno difficile. Questo è ciò che ci racconta Franzen, desideroso di raccontarci i conflitti familiari, acutamente sagace in questa materia, come ha fatto con Le correzioni, anche se nel romanzo non esiste alcuna conciliazione possibile tra i membri della famiglia, il risentimento e le differenze sono solo coperti da manti di situazioni quotidiane che sembrano avere il semplice scopo di non toccare le ferite per non ricordare che sono ancora lì.

Le correzioni (2001)

Un padre anziano in progressivo declino a causa di una malattia neurologica. Una madre dalle idee inflessibili e dalla famigerata stupidità. Tre figli: uno, professore e scrittore fallito, che cerca di apportare correzioni a un'opera impresentabile; un altro di successo negli affari e con una famiglia, ma insoddisfatto di aver realizzato ciò che gli altri si aspettavano da lui; la figlia, di professione incerta, chef di successo, ma ambigua e disorientata nelle preferenze sessuali.

Cattivi sentimenti tra i fratelli maschi, sottomissione e anticonformismo della sorella nei loro confronti, rapporto conflittuale tra figlia e madre, rapporto ossessivo tra figlia e padre, delusione della madre rispetto ai figli, incomprensione tra il figlio sposato e la moglie , richieste del bambino ai genitori, inversione di ruolo. L'intero elenco, che potrebbe aumentare notevolmente, è composto solo da nomi che cercano di classificare ciò che accade in questa famiglia. Ciò che accade in mezzo sono il tempo e i ricordi dell'infanzia: le immagini del padre, orgoglioso del suo lavoro e delle sue idee, l'immagine della madre, dedita al compito di allevare i figli e di

prendersi cura della casa, senza altra scelta. i giochi tra fratelli che lentamente si allontanavano mentre l'orgoglio invadeva i litigi quotidiani. Le frustrazioni della crescita sono inevitabili, così come inevitabili sono i processi di colpevolizzazione di coloro che ad un certo punto ci hanno cresciuto. Giusto o sbagliato, questo è il processo di convivenza di una famiglia normale. Potrebbe essere di chiunque, in qualsiasi zona o circostanza. Perché non si tratta solo di motivi o atti che ci segnano e provocano l'effetto, cioè la personalità di ciascuno nella famiglia, ma i sentimenti intimi, individuali e incomunicabili di ciascun membro. Come forzare la formazione di legami quando ci sono delle forbici che appaiono all'improvviso a portata di mano, come forzare la convivenza di persone con gli stessi geni ma così diverse tra loro. Forse gli uguali si respingono a vicenda, come l'immagine speculare che non può mai essere attraversata. I risentimenti si accumulano e la tolleranza cede e si arrende. A volte dà origine a un risentimento molto simile all'odio. Ma le persone muoiono e i sopravvissuti ricordano, e anche quella memoria si perde insieme all’amore o al risentimento che abbiamo provato per loro. È sempre troppo tardi, mi sembra, per pentirsi, resta sempre un senso di colpa. I sopravvissuti poi cambiano, come la madre quando muore il marito, la dura verità: chi se ne è andato non può più farci del male.

Trattamento impeccabile dei personaggi, linguaggio squisito, narrazione che non vacilla mai in attenzione e poesia, nonostante siano solo le avventure quotidiane di una famiglia normale. Profondità umana ed estrema lucidità nel trattare il punto di vista di ogni personaggio. Franzen è ognuno di loro, dal vecchio malato alla lesbica. Questo romanzo è una radiografia della classe media contemporanea e un'analisi esaustiva della condizione umana.

Tobias Wolff

Cacciatori nella neve (1981)

Primo libro di storie Scrittore americano nato nel 1945. Queste storie coprono un ventaglio di personaggi abbastanza ampio: ci sono professori universitari, studenti aspiranti all'università, camionisti che vanno a caccia, una coppia a caso che osserva la casa del vicino come se fosse la propria, un'altra coppia che celebra le sue nozze d'oro in crociera, un veterano del Vietnam. Ciò che questi personaggi hanno in comune è una certa caratteristica che ad un certo punto segna le loro vite, non in modo tragico, ma così silenziosamente che nemmeno loro si rendono conto di quello che hanno fatto. Perché non si può parlare di cose che sono successe loro, ma piuttosto che ad un certo punto le hanno scelte, come chi schiaccia uno scarafaggio in cucina. Lo facciamo tutti per vivere meglio, per sopravvivere al degrado che inizia ad accumularsi in ogni momento se siamo negligenti. E se non siamo noi a uccidere, qualcun altro lo farà a noi. Ciò ha parallelismi con la storia dei veterani del Vietnam (Wingfield), anche se in questa storia la sopravvivenza avviene attraverso canali inaspettati e non violenti: come il soldato più pigro e imbecille è riuscito a sopravvivere quando altri più intelligenti no. In città e nella vita di tutti i giorni, tutti compiamo imprese simili, ma sempre a scapito di un altro: in La casa della porta accanto, i protagonisti hanno pietà della moglie maltrattata del vicino finché non vedono come lei e lui si baciano in modo spudorato e osceno. allora non ha più posto la pietà, ma la disapprovazione. Cacciatori nella neve è una storia più cruenta, dove la tragedia avvenuta diventa quasi commedia quando chi deve portare il ferito all'ospedale si ferma in ogni bar lungo il percorso per scaldarsi con la birra. In I Beni Terreni abbiamo un personaggio che solitamente chiamiamo "perdente", colui che vuole fare bene le cose, colui che si accontenta della parola data, è testardo nei suoi principi o vuole pensare bene degli altri, sembra ridicolo e pedante a prima vista della mediocrità generale, per poi diventare oggetto di risentimento e bersaglio di persone senza scrupoli. Gli anziani coniugi del Primo Viaggio celebrano le loro nozze d'oro, la cui celebrazione è solo motivo per far emergere, silenziosamente e senza che nessuno sia disposto a riconoscerlo, il già intuito disappunto reciproco. L'ambito accademico è forse il meno violento

ma forse proprio per questo il più grave di questi casi: studenti che tradiscono i compagni per ottenere i vantaggi di un'amicizia che li aiuta a fare carriera, professori che umiliano un candidato ad un posto da ricoprire solo con la regolamenti. E quest'ultima storia, Nel giardino dei martiri nordamericani, è allo stesso tempo la più espressivamente sanguinosa e allo stesso tempo la più poetica. Il discorso finale dell'aspirante professore è molto bello e sconvolgente. Questa poesia prevale in Poaching e The Liar, sia dal punto di vista della famiglia che dell'infanzia, esprime le paure e la terribilità di crescere e vivere insieme. A differenza di un altro grande dissezionatore dell’attuale classe media, Jonathan Franzen, Tobias Wolff, almeno in queste storie, dà una visione più speranzosa. Per lui, sembra dirci, a volte la conciliazione c'è.

Gustavo Flaubert

Madame Bovary (1857)

Quali sono gli elementi per costruire un capolavoro? Il più delle volte nascono nel modo meno atteso, cercando qualcos'altro, avendo in mente altri obiettivi meno pretenziosi. Flaubert si era proposto di scrivere su un argomento che in realtà disprezzava: riflettere la mentalità mediocre del medio-borghese di provincia. Per fare questo ha utilizzato un linguaggio semplice ottenendo finalmente un bestseller. Ricorse a effetti e risorse melodrammatici che riteneva avrebbero garantito la lettura di massa. Il risultato, nonostante fosse quello che si aspettava in termini di lavoro in sé, ha avuto ripercussioni molto diverse e indipendenti dalla qualità del lavoro. C'erano scandalo, critica e adulazione allo stesso modo; Alla fine ci fu il successo delle vendite. Flaubert ricorse a una trama melodrammatica molto tipica del romanzo del XVIII secolo, utilizzò risorse strutturali che rasentavano a volte la parodia, e un linguaggio molto diretto per la moda dell'epoca, dove l'autore praticamente scompariva nelle azioni continue dei personaggi. Le descrizioni sono limitate e leggermente sensibili e non ci

sono quasi confronti. Ci sono interruzioni di scena che spaventano il lettore e tutto è azione permanente. Tutto nasce dal clima e dall'ambiente. Ma il risultato più importante è aver delineato in modo così sottile la psicologia dei personaggi con risorse così limitate.

Emma Bovary è il primo e il principale dei personaggi tipicamente flaubertiani: è lei che non sa collocarsi, finalmente, in nessun mezzo. È perduta, perché in realtà forse non sa quello che vuole, perché quando pensa di ottenerlo non è felice. Tipica allegoria della vita, filosofia esistenziale nascosta nei capricciosi e mediocri sbalzi d'umore di a Una donna di provincia francese nel XIX secolo. Emma ha provocato le sue tragedie, è stata cattiva con suo marito, è stata ingannata dai suoi amanti, ma Emma è persa nel suo stesso corpo. La sua mente sogna i romanzi borghesi del secolo precedente, gli stessi di Don Chisciotte nei suoi romanzi cavallereschi. Cerca e aspira ad un altro mondo, come Don Chisciotte, ma mentre lui vuole servire gli altri, lei vuole ottenere dei benefici. Si preoccupano poco degli altri e se si sono sposati è perché non vedevano niente di meglio per il loro futuro nella provincia.

Bovary è così stupido come sembra, fino al ridicolo? In gran parte del romanzo ci sembra così, non ha nemmeno una vera vocazione di medico per giustificarlo. Ha studiato medicina proprio mentre Emma si è sposata, quasi per inerzia della vita.

Tutti fingono di essere Madame Bovary. Lei cerca sempre di essere migliore, lui cerca di conformarla, gli amanti di Emma ricercano i benefici della lussuria, il primo, e dell'educazione sentimentale, l'altro. I personaggi soffrono sospesi in un ambiente pieno di nebbia. Non vedono oltre la lunghezza delle loro braccia. Gli ultimi capitoli, dopo la morte di Emma, evidenziano il clima dell'epoca. L'individuo è diventato sempre più perso e sfocato nel corso del romanzo. Si perdono, cresce invece la società, rappresentata dal farmacista, che sembra sopravvivere e trionfare su ogni contingenza, anche sul fallimento che ha fatto sperimentare Bovary. Fa il farmacista, esercita la medicina illegalmente, scrive il giornale della città, fa affari politici e tratta con il potere al potere. La famiglia Bovary si estingue rapidamente, come assorbita da una società che non tollera la passività e il dubbio, fantasticherie di un mondo decadente.

Nell'eccellente film di Chabrol il romanzo è seguito alla lettera, fatta eccezione per gli ultimi due capitoli. Fedele al suo stile, Chabrol pone l'accento sulla personalità di Emma: ognuno costruisce il proprio obiettivo, questo è ciò che ci dicono sempre i suoi film. Ecco perché la personalità di Bovary perde parte del suo significato: nel romanzo scopre l'infedeltà della moglie, eppure si ostina a non crederci. Nonostante tutto, la sua anima e la sua coscienza restano fedeli al ricordo di Emma. Questo lo eleva al di sopra del pavimento su cui ha strisciato per tutto il testo, perché è capace di perdonare e amare, la sua ingenuità assume sfumature più sublimi. Non si parla nemmeno di perdono, ma della sua incrollabile fiducia nella moglie.

Flaubert scrisse questo romanzo quando aveva 36 anni.

Educazione sentimentale (1869)

Qui Flaubert analizza un altro dei suoi personaggi tipici, quelli che vengono dalla provincia e aspirano a farsi strada a Parigi, hanno per amante qualche contessa e fanno fortuna. Il problema è che Moreau non ha le competenze per farlo. Le cose gli vanno male, non sa come muoversi né mettere in atto trappole ben architettate per trarne vantaggio. Inoltre, si innamora di una donna sposata con un uomo d'affari che diminuirà finanziariamente nel corso del romanzo. Quell'amore è l'unica cosa che rispetta, l'unica cosa che sembra finalmente riscattarlo. Ma come in tutto Flaubert, le intenzioni e le psicologie sono ambigue. Non c'è, come in Madame Bovary, un clima di tensione e di tragedia imminente. Qui tutto si sviluppa all'interno di abitudini quotidiane, ma non per questo meno meschine e mediocri. Moreau rivela la sua natura meschina e opportunista, il suo migliore amico cerca di approfittare di ciò che Federico a volte sembra lasciare da parte. Tre donne sono interessate a Moreau, ma nessuna di loro è veramente innamorata di lui. L'unica la cui virtù sembra invulnerabile è la signora sposata della classe media, eppure quella virtù risulta essere fittizia in molti frammenti del romanzo. Come a Bovary, ognuno finge a modo suo. Nessuno è al sicuro da una certa ipocrisia, forse il prezzo che tutti paghiamo per sopravvivere nella società. In qualche frammento Flaubert riflette attraverso il suo personaggio, e dice che c'è sempre qualcosa che viene nascosto anche alle persone più care, anche in una coppia c'è qualcosa che non viene detto per non ferirli, e per non sentirsi feriti a sua volta.

Nell'Educazione Sentimentale il quadro sociale e politico è rilevante, senza mettere in secondo piano lo sviluppo personale dei protagonisti, si tratta piuttosto di un quadro che accompagna e afferma le caratteristiche delle loro azioni. Come a dire che i tradimenti di un'epoca rivoluzionaria sono simili ai rapporti tra uomini e donne. Non c'è niente di diverso nella natura umana, sia nella sfera politica che in quella sentimentale. È noto che Flaubert non credeva un po' ai cambiamenti sociali proclamati dal proletariato, non perché difendesse un conservatorismo estremo, ma come qualcuno che diffidava di ogni azione umana.

C'è infine una tragedia, la morte del figlio che Federico ha avuto con la sua amante, ma la reazione del padre è di crudele indifferenza. Sembra riscattarsi solo quando rinuncia a sposare la nobildonna, la cui fortuna lo attende per i beni che l'amante di Federico dovette vendere quando lei fallì. Tuttavia, non si rammarica troppo di queste dimissioni. Ha amato

veramente solo una persona, e lo spirito della sua giovinezza riappare più maturo e sconfitto per compiere un atto di rinuncia che alla fine non ha altro merito che rispondere a un reciproco disprezzo. Ma per lui, i cui fallimenti sono come quelli di un ladruncolo, basta, ed è per questo che il lettore non può disprezzarlo completamente. Flaubert rende i suoi personaggi amabili, meschini e traditori, ingenui nella loro stupida vanità. Molto simile a ognuno di noi. Federico e il suo amico finiscono soli, come all'inizio del romanzo, e trovano solo un breve aneddoto che li unisce senza condizioni né ipocrisie: quella volta che entrarono in un bordello e dovettero fuggire spaventati di fronte alle donne che erano andrò a letto con. Adesso ne ridono, ma rimpiangono la grazia e la trasparenza di quei primi tempi, prima della loro vera educazione sentimentale.

Salammbò (1862)

Questo romanzo tratta dell'assedio di Cartagine da parte dei mercenari che la stessa repubblica aveva assoldato per aiutarla nella lotta contro i romani. La guerra è finita e si tiene una festa eccezionale, e gli abitanti e il governo di Cartagine credono di soddisfare le aspirazioni dei barbari con vino, donne e cibo. Passata la notte, i due si ritirano dalle mura della città, ma vengono spinti da Spendio, un ex schiavo, a reclamare la paga promessa. Incita il capitano principale della sua legione, Matho, ad affrontare Cartagine. Arrivano emissari e ambasciatori che cercano di scusarsi dicendo che la guerra ha esaurito le ricchezze. Alla fine i barbari decidono di attaccare Cartagine. Contemporaneamente, la figlia di Amilcare, re di Cartagine, viene vista da Matho, e lui si innamora perdutamente di lei, al punto che l'unica forza che gli resta dopo averla vista è quella che lo spinge a combattere la repubblica. La scena e il monologo di Matho che descrive ciò che ancora non sa con certezza ma percepisce, è uno dei più belli mai scritti, un discorso degno del miglior Shakespeare. Il tempo passa e le battaglie accadono. Il velo della dea Tanit, protettrice di Cartagine, viene rubato da Matho e Spendio, sperando che questo affronto demoralizzi la repubblica. Amilcar vede umiliata la figlia, che si dice sia stata sedotta da Matho, e questo la porta a recuperare il velo per riscattarsi. Attraversa il confine ed entra nel negozio di Matho. Lei lo seduce per togliergli il velo, e quando lui si arrende a lei, Salammbo se lo toglie e poi scappa. Matho decide di combattere più forte che mai per vendicarsi di Cartagine e dei suoi abitanti. Le battaglie avvengono con vantaggi per alcuni e per altri alternativamente. Entrambi perdono uomini e mezzi. Alla fine la vittoria va ad Amilcar. Ma Salammbo, poco prima di sposarsi con uno dei principali capitani, Nar-Havas, muore per essere stato uno dei mortali che toccarono il velo della dea.

La trama di questo romanzo sorprese molto i contemporanei di Flaubert. Abituato alla letteratura di costume, è stato scioccante trovare un romanzo ambientato in tempi così remoti e scritto in uno stile così cruento e prendendo così tante licenze storiche. Perché non è un documento, è finzione, come se Flaubert avesse inventato ciascuno degli episodi. Non ci sono tracce di storicismo o di documentarismo avvizzito o di mera informazione. È azione pura e sviluppo esatto e dettagliato degli eventi così come li hanno vissuti i personaggi. Sono vividi e concretamente umani come Emma Bovary, provano passioni e sono insoddisfatti dell'educazione ricevuta. Salammbò si interroga sugli dei, se davvero non possono essere messi in discussione; Matho, uomo di guerra, è spinto a combattere anche quando forse vorrebbe vivere in pace; Spendio vuole costantemente dimostrare l'intelligenza della sua origine greca e quindi denigrare coloro che un tempo lo rendevano schiavo. Amilcar Barca sembra essere l'unica forza imperitura, intelligenza e abilità al di sopra dei saggi preti, mantiene indenne l'orgoglio e l'onore della città. La lingua di Salambó è cruenta e senza precedenti per l'epoca. È epico e poetico, senza nulla da invidiare a Omero. Inoltre, sembra che stiamo leggendo Omero con la precisione grammaticale dei monologhi di Shakespeare. Le descrizioni delle battaglie, delle armi e dei manufatti bellici, degli animali utilizzati sono dettagliate e splendidamente descritte. Le morti e le ferite, le decapitazioni e le amputazioni, i cadaveri mangiati dai rapaci, tutto questo è scritto in un linguaggio che è ancora oggi scioccante e oscuramente bello. Quanti autori del XX secolo, abituati a descrivere in modo grossolano e di cattivo gusto, potrebbero imparare da Flaubert. Per questo motivo un grande autore non si limita a un genere, è capace di farcela in qualsiasi, perché l'abilità e L'intuizione del loro talento sa cosa si adatta a ciascun argomento. Al di sopra degli uomini e delle loro guerre private, dei morti o delle repubbliche che fanno cadere, sono infine gli dei a sferrare il colpo finale. Cartagine credeva di aver trionfato, con il suo re e la sua principessa in procinto di sposare il capitano più coraggioso dei suoi eserciti. Ma la principessa, così come il suo innamorato nemico, alla fine muore per aver osato toccare e indossare il velo della dea, per aver osato sentirsi per un istante un essere più divino che umano.

Tre storie (1877)

Fino all'età di vent'anni, Flaubert si era dedicato alla scrittura di due tipi di narrativa: una coppia di romanzi di genere chiaramente legati al romanticismo colto nelle sue letture settecentesche, esacerbato dal temperamento dell'adolescente che li scriveva, cioè dal gusto per il

drammatico, il macabro e il tragico con un linguaggio molto ricco ma poco stile proprio e soprattutto carico di abbondante retorica. L'altro genere che coltivò fino a quell'età era il fantastico, ma le trame sono secondo me poco plausibili e poco attraenti, oltre al linguaggio retorico già citato. Dai venti ai trent'anni si dedica ai viaggi, e questa esperienza gli è servita in diversi modi: come un modo per maturare personalmente e quindi per guardare il mondo con occhi diversi, e per allenare la sua scrittura attraverso gli appunti di viaggio che io stava prendendo. Già dopo i trent'anni appare il Flaubert che ammiriamo, rivelandosi con il suo primo grande romanzo: Madame Bovary. Altri romanzi sarebbero seguiti nel frattempo, fino alla comparsa all'età di 56 anni di Tre storie. Il primo di essi (Un'anima di Dio) è un testo preparato da uno scrittore che padroneggia perfettamente il suo stile. Nonostante non scriva racconti da molti anni, padroneggia ancora la forma breve, e non dimentichiamo che nel suo stile narrativo c'è una certa tendenza a creare situazioni individuali che si amalgamano sottilmente tra loro quando si tratta di un romanzo. Pertanto, in questi testi relativamente brevi la sua mano esperta non tralascia nulla che non sia strettamente necessario. Questa prima storia ci parla di una donna semplice che presta servizio in una casa borghese per quasi tutta la sua vita. La sua vita e i suoi interessi si confondono con quelli della famiglia per la quale lavora. I figli della casa sono come i suoi figli, addirittura soffre più per loro che per la sua stessa famiglia, perché ha un solo nipote. L'approvazione della padrona di casa è sempre ricercata e richiesta con la massima veemenza. Ci sono dosi di umorismo che derivano dalla sua ingenuità e ignoranza, e questo è commovente perché la trattazione dell'autore non è quella di avvicinare le imperfezioni come virtù, ma come caratteristiche dell'essere umano che descrive. Non ci sono qualificazioni né giudizi. Il finale è di una bellezza che non si può descrivere se non serena e piena di una beatitudine al limite del mistico; il modo in cui un animale domestico, unico essere al quale ci affezioniamo per la sua estrema fedeltà, può fondersi con ciò che più adoriamo.

Nel secondo racconto (La leggenda di San Giuliano l'Ospedaliero) troviamo il Flaubert più vicino con il suo stile sviluppato a Salambó. Lo storico riprende l'ambientazione e i personaggi, ma la mano dell'autore scava nell'animo dei protagonisti. Tuttavia non scruta le loro menti con strumenti psicologici, ma attraverso le loro azioni, e in questo caso gli eventi si verificano continuamente e sono caratterizzati dall'essere eccessivi e dal linguaggio assolutamente rozzo. Non c'è pietà, ci dice Flaubert, quando creiamo e facciamo agire i nostri personaggi. Nascono e conducono verso un destino tragico che si sono creati. Esistono superstizioni, leggende e profezie, ma sono solo insinuazioni di qualcosa che è radicato in esse e si rivelano a noi attraverso le loro azioni. San Julián ha bisogno di riscattarsi e per questo è disposto a tutto. Il finale è scioccante, terribilmente bello. Corpo contro corpo, San Giuliano ritrova Cristo nel lebbroso.

Il terzo racconto (Erodiade) riprende il noto episodio della morte di san Giovanni Battista a causa di manovre politiche e di esacerbate passioni

personali. Qui lo sfondo storico deve limitarsi ai fatti terreni e documentati, a differenza del racconto precedente, ma sviluppa comunque ciò che accade nella mente di Erode. Speculazioni politiche, ricordi appassionati, sottomissioni al potere di Roma, e infine l'eccitazione sessuale che offusca tutto: la logica del momento e i possibili benefici ottenuti. Ma il potere di Salomè non è suo, ma di sua madre Erodiade. È lei la mente dietro il corpo di sua figlia, colei che ha tirato le fila sopra e dietro tante manovre e speculazioni a cui gli uomini si sono abbandonati per decidere il destino del profeta. Lo sviluppo della storia ha l'eleganza di un romanzo ambientato nell'Ottocento in un salotto aristocratico. Conosciamo già la fine, ma o ciò non significa che l'approccio di Flaubert cessi di essere inquietante e nuovo. Gli uomini passano, sembra dirci con il finale, dove non vengono più citati i protagonisti, dove c'è solo una testa pesante che passa di mano in mano a due viaggiatori che la portano come simbolo.

Viaggio in Oriente (1851)

Tra i 20 ei 30 anni Flaubert si dedicò ai viaggi. Da questi viaggi estrasse appunti per tre libri, il più lungo dei quali è il terzo, Viaggio in Oriente, di oltre seicento pagine. Sebbene la maturità espressiva del Flaubert scrittore non si fosse ancora sviluppata, questi viaggi, oltre all'evidente accumulo di esperienze e al conseguente apprendimento per la maturità personale, costituiscono una preziosa pratica di osservazione per la sua futura scrittura. Ciò che mancava nei testi prima dei vent'anni, cioè la retorica romantica, il distanziamento dei personaggi, l'inverosimiglianza di alcuni testi fantastici, qui viene trascurato, perché l'unica cosa di cui ha bisogno è l'espressione e l'austerità e l'esattezza. descrizione di ciò che vedi e stai facendo in quel momento del viaggio. E lo fa con la maestria che già possiede e con la crudezza che caratterizzerà la sua produzione futura.

Non è una descrizione monotona di luoghi e paesaggi, e nemmeno una cronaca di ciò che fecero lui e i suoi compagni. Tra i dettagli di ogni viaggio ci sono acute osservazioni di personaggi, animali e oggetti nativi. Ad esempio, il modo in cui descrive come gli animali spazzini mangiano i cadaveri nel deserto egiziano, il tour dei quartieri del Cairo e delle prostitute che li popolano di notte. Qui il linguaggio è grottesco e casuale, e forse proprio per questo sorprende. Non siamo di fronte al viaggiatore qualunque, che viaggia in aereo e soggiorna in alberghi di fascia media. È un viaggiatore che viaggerà sui cammelli, dormirà su materassi pieni di pulci, dormirà con prostitute da quattro soldi, mangerà cibi orribili e soffrirà indigestioni e febbri, ma che dopo tutto questo saprà apprezzare e descrivere minuziosamente le opere d'arte e le piccole caratteristiche che

fanno di un cane randagio o di una vecchia sdentata la cosa più importante di una città. Applica queste osservazioni a molti dei suoi romanzi e nel Viaggio in Oriente riflette la crudezza e l'intemperanza che poi coltiverà a Salambó.

Egitto, Atene, Costantinopoli, Izmir, Palestina, Libano e infine l'Italia. In Italia si limita a dare impressioni di opere d'arte, come se smettesse di essere un avventuriero e diventasse un turista. Ma non è ancora un turista qualunque. È critico e lapidario verso ciò che non gli piace, è moderato e poco entusiasta verso ciò che ammira. Ricordiamoci che stiamo viaggiando nel 1850, non ci sono fotografie, quindi i libri di viaggio dovevano includere descrizioni esatte per chi non poteva visitare quei luoghi. Ma per Flaubert questa esigenza non riguardava solo la praticità. Sapeva che doveva osservare e stabilire ciò che osservava. Sapeva che tutto ciò sarebbe stato sostanza per il pieno sviluppo della sua arte letteraria.

Viaggio nei Pirenei e in Corsica (1840) Viaggio in Bretagna (1847)

Questi due libri riflettono i viaggi dell'autore rispettivamente a 19 e 26 anni. Sebbene la sua narrativa di fantasia non fosse matura e fosse afflitta da molta retorica e da alcuni argomenti non plausibili, il suo stile di cronaca non mostra più solo lo scrittore nel suo mestiere, ma una visione che sta maturando lentamente ma fermamente. Entrambi i libri sono più convenzionali rispetto a quella che sarebbe la sua terza cronaca di viaggio: Viaggio in Oriente. Se in questo suo stile di frasi brevi, rigorosamente descrittive e crude, mostra lo stile più maturo e la prospettiva acida e un po' pessimistica del mondo, nei primi racconti di viaggio questa retorica è attenuata e serve, però, a dare una sfumatura più poetica. e con una certa innocenza disincantata. C'è una maggiore dedizione alle leggende e ai racconti, alcune descrizioni di personaggi mostrano il maestro che diventerà, ma soprattutto spiccano le riflessioni personali. Queste riflessioni sono quelle che guadagnano più terreno nel secondo, e gli danno ancora più valore delle descrizioni e dei racconti del viaggio stesso. Se nel viaggio in Oriente Flaubert fu travolto dall'esotico e questo determinò la sua scrittura più asciutta, nei viaggi più vicini alla sua cultura trovò necessario incorporare riflessioni sul suo stile di vita e sulla propria cultura, nei rapporti con i contrasti all’interno dell’Europa stessa. Così, i commenti del secondo libro hanno un'ironia che gli inglesi svilupperanno solo poco dopo, e una sottigliezza nascosta dietro l'umorismo elegante ma lapidario. Ad esempio, l'aneddoto sulle pietre di Carnac, dove prende in giro i presunti archeologi, o

la descrizione del circo di Brest, dove la crudezza è degna del suo successivo Salambó.

Infine, noto che entrambe possono essere lette come una prima e una seconda parte, ma la più preziosa Questo è il secondo, dove troviamo il miglior Flaubert della prima fase del suo sviluppo come scrittore.

Juan Carlos Onetti

Lasciamo parlare il vento (1979)

Quando si inizia a leggere un romanzo di Onetti, i primi paragrafi confondono il lettore. Non sappiamo davvero dove siamo, siamo solo consapevoli che quando abbiamo aperto il libro siamo approdati in un luogo completamente diverso dal nostro. Molto lentamente, la nostra vista si abitua a quella strana luce che ci portano le parole, il tono dell'autore. Senza rendercene conto, siamo entrati, avvolti come in un bozzolo da quelle parole così stranamente combinate, che questo mondo è già un altro, dove altre regole ne governano la logica. Nelle prime pagine non sembra accadere nulla di speciale. Ascoltiamo i dialoghi, le azioni superflue, codificate dai personaggi molto prima di cadere in questo mondo. Siamo intrappolati e non capiamo una parola di ciò che sta accadendo. È la stessa cosa che accade quando ascoltiamo una conversazione su un autobus o in un bar. Dalle poche parole, e soprattutto dal tono con cui sono state dette, immaginiamo un'intera storia che con ogni probabilità non solo è sbagliata, ma ingiusta.

Ma nella finzione non possiamo essere ingiusti. L'autore crea e ci concede un margine di ricreazione conforme alla verosimiglianza dei suoi personaggi. Perché più ci identifichiamo con loro, più volti avranno, più volti per le stesse azioni. Tanti quanti sono i tuoi lettori. Ecco perché non possiamo essere ingiusti, poiché non saremmo mai ingiusti con noi stessi di proposito.

Medina, la protagonista di questo romanzo, ha avuto problemi con Brausen, creatore e dio della regione di Santamaría. È fuggito e cerca rifugio a Lavanda. Lo aiutano dandogli lavoro, ma tutto finisce quando muore la persona di cui deve prendersi cura, ed egli viene allora paragonato a un quasi messaggero di morte. Nel suo amante Frieda vede anche la morte: non potrà mai coglierla ma non potrà nemmeno sfuggirle. Ha un figlio da un'altra donna, qualcuno che presume sia suo figlio, e nonostante abbia bisogno di non riconoscerlo, si attacca alla sua memoria e lo cerca per aiutarlo. Forse è lui che cerca di aiutare, lui giovanissimo. Vuole salvarlo da Frieda, dalle sue mani di ragno che tentano tutto e distruggono tutto. Siamo già nel conflitto. I personaggi sono più comprensibili. Ma ci chiediamo chi ce lo dice. La voce narrante coglie le svolte e i punti di vista dei personaggi senza abbandonare la loro voce straniera. Sentiamo il colore dei diversi sguardi, eppure tutte le voci hanno lo stesso tono, rotture grammaticali simili e immagini che si distinguono per la loro bellezza sconvolgente o opaca. Non è l'autore a raccontarcelo, è il linguaggio, e ci descrive non il lato esterno delle cose, ma il rovescio, che non sempre ci piace vedere.

La lingua è un altro personaggio della letteratura di Onetti. Forse quello principale. Perché senza linguaggio e tono non potremmo abituare i nostri occhi a un ambiente così oscuro come quello di Santamaría e dei suoi personaggi. Non si vede nulla nei luoghi chiusi dove la luce non entra mai. Possiamo davvero vedere dentro la nostra anima? La città e la colonia svizzera, Lavanda e le regioni che compongono il mondo di Onetti sono dentro i personaggi, sono mondi che abitano più che mondi abitati. Per questo sono emersi dall'immaginazione di Brausen, e Medina ritorna da lui quando si rende conto che, fuori Santamaría, non farà altro che vagare senza vivere. Ad aiutarlo a realizzarlo è Cadavere, più precisamente il cadavere di Larsen che gli fa visita nel bordello. Salverà suo figlio da Frieda, anche se non ne è consapevole, è quello che vuole. Ma dopo vari tentativi di riavvicinarsi al figlio, credendo per un breve periodo di averlo salvato dalla donna, dalla droga, sa che è inutile. Incontra Frieda, l'accompagna a casa sua. La vede spogliarsi nel ruscello. Il giorno dopo la trovano morta. Medina, in qualità di commissario, dirige le indagini. Noi lettori sappiamo che è lui il principale sospettato, colui che ha i moventi di quella morte. Sappiamo anche che non si tradirà. Trovano il figlio, che è rimasto a casa di Frieda tutta la notte. In carcere il figlio si è ucciso e lascia una confessione. Dice che è lui il colpevole. Medina ora sa che suo figlio è colui che lo ha salvato, e cos'altro può fare se non salvare la città, Santamaría, da se stessa. Fa preparativi segreti con qualcuno per far sparire la città. Gli innocenti lo preoccupano per un po', non troppo, ma se si tratta di innocenti c'è la prostituta innocente e allegra che lo segue come un cane ovunque. E quando vede avvicinarsi il fuoco, estrae la pistola e commette un atto di misericordia nei suoi confronti. La salva come ha cercato di salvare suo figlio e come suo figlio ha salvato lui.

L'autore non ha bisogno di molte parole per rendere questo finale, forse, il più impressionante della letteratura americana. Richiede solo parole e climi

che si sono concatenati lungo tutto il romanzo. Piccoli anelli che formano una grande catena che non è più catena ma legno vitale. Se il finale ci commuove, non è perché vediamo la città morire sotto il fuoco, solo una o due righe descrivono la catastrofe, ma perché i sentimenti che hanno guadagnato un posto così enorme nel romanzo, sono diventati il vento che soffia porta quel fuoco che tutto distrugge. Onetti prima o poi sarebbe tornato a Santamaría. Gli altri romanzi sono più cameristici, la città alimenta il destino di personaggi che già da tempo si sono portati dietro il loro fardello e il loro vuoto, come in Juntacadáveres o El astillero, ma in questo romanzo sono i personaggi a determinare il destino della città. La città finalmente prende forma e significato, come un personaggio costruito in tanti anni e in tanti testi. Lascia che il vento parli è quasi un'epopea, ma non un'epopea di moralità confusa come Juntacadaveres, o l'epopea morale del fallimento individuale come in El astillero. Quando brucia, la città muore per amore filiale. L'amore di Medina per suo figlio e del figlio per Medina, nonostante non ci fosse mai stato alcun legame di sangue. E Onetti uccide la sua città con quello stesso amore.

Carlos Dariel

Secondo il fuoco (2004) Dove la sete (2010)

Nel primo libro è evidente il risultato di un lunghissimo apprendimento e maturazione dell'io poetico. Sono opere molto elaborate, sono versi maturi. Trovo encomiabile aver evitato di cadere nei luoghi comuni, con versi che hanno un'apparente semplicità, quasi privi di descrizioni o metafore, ma che costruiscono un pensiero, un'idea, un'emozione. Interessante l'idea di definire l'"essere" (la coscienza) in negativo (il "non essere" in modi definiti: silenzio, resti, ombra, vento, buco, ecc.). L'unica cosa concreta sembra essere il fuoco, che alla fine è distruzione (non essere) ma di cui resta il "marchio" o costruzione di un pensiero, che come dice una delle ultime poesie, è un nervo dell'universo.

Nel secondo libro, Dariel ci mostra un cambio di direzione nella sua poetica, un cambiamento moderato, ma con la stessa qualità a cui ci ha abituato. Questo cambiamento è difficile da definire, è sottile ed evidente allo stesso

tempo, come dovrebbe essere in ogni buon poeta. I cambiamenti prima sono interni, poi si esprimono in poesia, maturati, meditati, localizzati nelle modalità e nella forma adeguate. Fin dal suo primo libro, la poesia di Dariel è stata caratterizzata dalla concisione e dalla maturità sviluppate in ogni poesia, risultando in una visione acuta e accurata, matura e serena, triste ma non disperata. C'è, in generale, un'idea di fatalità nella sua poetica, i suoi testi sono forti nella loro sintesi affermativa. Dariel non esita quando scrive, non dubita di ciò che dice, nemmeno delle contraddizioni o ambiguità che le sue poesie sollevano come temi. Pertanto, in questa raccolta troviamo un'aria di misticismo in molte poesie, ma questo misticismo non si riferisce a divinità o credenze religiose, ma al significato ultimo delle cose nel mondo, anche ai sentimenti e ai fatti che ci riguardano. circondare. Il valore delle piccole cose è molto più grande di quanto immaginiamo, e questa valutazione è ciò che chiamiamo mistica, non per adorare o sopravvalutare, ma per dare al punto giusto ogni dettaglio di ogni momento del passaggio dell'uomo nel mondo, come quando Egli chiama scrivere un ufficio sacro. E questo ci porta ad un altro punto del suo tema: la poesia e la parola. Comunicazione e comunione. Notevole è la ripetizione di certe parole, di certi elementi, come lo sguardo, le mani, il tatto, e il loro rapporto con questi altri: abbraccio, pietra, macchie. Vedi, ad esempio, la limpida e meravigliosa poesia Dialectica de mis manos, o Vacilaciones, dove abbiamo questa scoperta poetica e filosofica: il corpo è la nostra ignoranza/ e verso di esso andiamo/ in ogni tentativo. La parola e la sua eterna contraddizione: l'incomunicabilità implicita in sé. A un certo punto ci dice: sospetta che non siano le parole/ la poesia/ forse il suo contorno; o scrivere/lavorare a maglia/una coperta corta.

Una delle preoccupazioni costanti di Dariel è sempre stata la funzione delle parole e della poesia, il loro posto nel mondo, l'apparente conflitto con la vita pratica quotidiana dell'uomo comune. La ricerca dei rapporti tra la parola, la poesia e l'uomo porta l'autore lungo sentieri deserti, pieni di sassi, dove inciampa ad ogni istante, ma ci sono momenti in cui l'autore ritrova l'armonia con il suo passato, con il primo uomo, come nella poesia Sinossi dell'evoluzione, o con il tempo e cose o oggetti remoti, come in Telar, o con la natura, come in L'istante. In questo libro abbondano poesie dedicate ad autori con cui sente affinità, poesie tributo che sono una ricerca e una spiegazione, una ragione d'essere che non ha davvero bisogno di essere spiegata, sulla poesia. Dall'epigrafe notiamo il cambio di direzione già accennato ionado si muove verso la poesia concettuale, ma le poesie non sono in stile Girri, ma più concise, meno complicate intellettualmente e più radicate nelle domande che nelle risposte. Girri esplora e prova le risposte, è uno scienziato della poesia. Dariel pensa e si chiede, medita dopo aver fatto osservazioni. Solleva dubbi e sa che bastano per esprimersi. L'intelligenza è spesso corroborata dalla qualità delle domande e non dalla vanità delle risposte. Il concettuale in Dariel è nello sguardo lucido e analitico, che conserva il sapore intensamente umano, e soprattutto un atteggiamento impegnato sia con il suo strumento, la parola e la poesia, sia con il suo oggetto di studio, quel mistero chiamato uomo.

Gerardo Curia

Blu rotto (2004) Serie Los suicidas (2005) Caldén (2008)

In questi libri di poesie Curiá realizza ciò che ha sempre fatto, cioè scrivere poesie pronunciando ad alta voce ciò che le parole di tutti i giorni non possono dire. Riscatta il silenzio delle parole dimenticate per rinnovare il linguaggio. Per questo usa parole di tutti i giorni, ma cambiano continuamente il loro significato, scambiano i loro concetti per essere qualcos'altro o più cose allo stesso tempo. Così le parole acqua, sole, sabbia, luce, pietra, albero, vento, fuoco, sono tutte uguali e diverse. Questo procedimento rinnova il linguaggio, che non è una parola a sé stante ma una fusione di esse. Non è necessario utilizzare termini composti, ma piuttosto ricorrere alla semplicità originaria di ciascuno. Ed è per questo che il sentimento del ricordo ancestrale è così ben espresso in questa raccolta di poesie. Lo stesso tema e lo stesso gruppo di personaggi accrescono l'effetto

del procedimento scelto. Ogni poesia è una poesia estesa composta da diverse poesie di varia lunghezza, incluse alcune di un verso. Ciascuna, inoltre, appare preceduta da un'altra poesia a mo' di riassunto, quasi nello stile dell'inizio di un capitolo di un romanzo ottocentesco. Il risultato ha una sua logica, apparentemente contraddittoria, ma tuttavia più logica per il mondo ricreato che per la realtà del mondo quotidiano.

Questi libri hanno temi diversi, il primo è più urbano, mi sembra, come vedere le cose e le persone per strada dal punto di vista del marciapiede. Ha un ritmo lento, senza stridore, che unisce l'emozione intellettuale con elementi quotidiani. Ci sono alcune poesie rurali legate all'ultimo dei libri citati. La pietra blu come fonte e fine della vita, le dita all'interno della pietra che lavorano nei suoi spazi e producono muschio, insetti che la abitano, ma infine predomina il silenzio e la quiete completa, la notte e la pietra blu sintetizzano questo, credo. Sottolineo anche la poesia che parla di bruciare la memoria del dolore, lasciando ceneri che non fanno male ma trasformano il paesaggio in qualcosa di morto. Sono poesie terribilmente amare, ma insieme lasciano una sensazione di stupore, come quando vediamo qualcosa di strano dentro qualcosa di ordinario, ma che non spaventa, anzi ci spinge a riconoscerlo come nostro. Quella sui bambini e quella sulla capra sono grandi poesie, per la loro austera semplicità e l'enorme significato. Facendo collegamenti con altre letture, mi ha ricordato un testo di Stephen Crane, dove parla di qualcuno che trova sulla sua strada una bestia che mangia un cuore, e gli chiede com'è, la bestia risponde con rassegnazione che è molto amaro , ma che è il suo cuore.

Il glossario aggiunto alla fine di Caldén non è essenziale per la comprensione e la fruizione delle poesie, forse serve per un'analisi più esaustiva. Ma ogni combinazione di parole è una scoperta, e ogni immagine un rinnovamento del catalogo di ciò che i sensi sono capaci di catturare.

Esempi: a pagina 38 la parola "pietra" è negativa quindi cosa se ne ottiene in questo caso: fumo; a pagina 67 è positivo perché è una conseguenza più duratura di un altro elemento: il latte. Il "vento" non è solo un simbolo di distruzione, ma del tempo trascorso. Elementi concreti diventano elementi concettuali: il tempo è spina, l'ombra è luce, il fuoco è pioggia. Come ultimo esempio, cosa c'è di meglio che trascrivere uno dei versi più espressivi della raccolta di poesie: La sete è la pietra nel nodo delle labbra, e stabilire così che Curiá è uno dei migliori poeti contemporanei in Argentina.

NON HO PIÙ BISOGNO DI TE

"Sono uno scrittore e tutto ciò che scrivo è sia una confessione che una lotta per comprendere cose su me stesso e su questo mondo in cui vivo."

Arthur Miller

James Joyce

Dublinesi (1914)

Primo libro di Joyce, questo insieme di storie apre la vista su un tempo e un luogo che sono tuttavia universali. I commenti a questo libro parlano della preoccupazione dell'autore per dettaglio di alcuni dati della realtà che intendeva catturare, ma non vanno oltre lo stretto necessario. Ci sono nomi che quasi cento anni dopo non saremo in grado di riconoscere, ma è solo un colore in più nello scenario, un tono che non conoscevamo e che collabora sullo sfondo delle storie. Perché ciò che è importante è il modo in cui Joyce è riuscita, in un primo libro, a fondere i personaggi nell'ambiente, al punto che l'epoca si riflette nell'aspetto interiore dei personaggi. Le sue caratteristiche sono così perfettamente marcate e delineate che descrivere il suo abito o il suo modo di camminare è un dettaglio che ce lo fa assaporare come parte di noi, un po' come aggiungere una spezia che lo definisce completamente. Il linguaggio è esatto per l'argomento trattato. Breve e meramente descrittivo in certi racconti che più si avvicinano ad un racconto, con enorme poesia per quelli più lunghi e malinconici. Rigorosamente crudo, ricco di dialoghi credibili in cui predomina l'azione o le idee dei personaggi. In tutti c'è qualcos'altro che non è stato detto, una certa tristezza, ironia o qualcosa di inquietante che presumiamo e che non ci viene detto. Joyce copre una gamma impressionante di sentimenti nei suoi personaggi, dall'impiegato fallito al borghese umiliato, da un prete che muore portando con sé un mistero alla semplicità di un'impiegata che non sa che presto morirà. Qual è il segreto per descrivere così accuratamente l'anima di un personaggio con cui stiamo leggendo anche solo per pochi minuti, come se oltre a vederli, ne toccassimo l'anima? Cos'è che collega una festa di famiglia con un morto che nessuno conosce, e tuttavia non si commuove come se avessimo conosciuto tutti i morti del mondo? Rapidità di sguardo o sensibilità estrema, intuito o conoscenza previa, Joyce ha portato il suo segreto in quella regione che ci racconta senza nemmeno descriverla, alla fine del racconto The Dead.

Pedro Orgambide

Racconti quotidiani e fantastici (1965) Racconti con tanghi e corride (1976)

Il primo libro è una meravigliosa raccolta di storie. È diviso in due sezioni. La prima parte è un insieme di ritratti di personaggi comuni, tragicamente semplici, perdenti secondo loro stessi in generale. Hanno scelto in quel momento, hanno preso una decisione che li ha segnati per tutta la vita, ma sembra non esserci molto tempo per il pentimento. Questa è semplicemente un'altra opzione. Mentre la loro vita continua (uno continua a suonare la chitarra per mantenersi, un altro vive la sua costante vedovanza sulla spiaggia, un altro torna al suo vecchio lavoro di domestica, un altro torna nel suo appartamento solitario), a volte pensano che avrebbero potuto scelti diversamente, eppure sanno che se vivessero di nuovo avrebbero fatto la stessa cosa, perché il loro carattere definisce la loro vita e la loro vita definisce il carattere che li ha fatti scegliere in quel modo. Il linguaggio è conciso, poetico e ricco di sfumature umane. L'ultimo racconto della sezione "I Vecchi" è magistrale.

La seconda parte comprende racconti o storie fantastiche. Sono più brevi e allegorici dei precedenti. Tutti affrontano il tema del passaggio del tempo e dell'immortalità. L'allegoria sembra essere la risorsa appropriata per questo tipo di storie, che invece di affrontare la fantascienza o il fantasy come genere, lo fa come strumento per parlare di temi più universali: l'umanità e l'immortalità. Così, un antropologo viene condotto da un barcaiolo attraverso un lago dove il tempo e lo spazio sembrano convergere, e un bambino vede l'intera storia del mondo in un falò. Ci sono due storie squisite e sottili sui vampiri, che le mettono in relazione con il linguaggio della migliore Mujica Lainez. La storia finale ha la bellezza oscura de "Le città invisibili" di Calvino. Queste storie sono trattate con risorse poetiche, ambigue e sottili allo stesso tempo, al limite della leggenda ma senza abbandonare la loro intima immediatezza con l'umano.

Il secondo libro menzionato sopra non è uniforme. Ci sono storie con temi banali, la cui intenzione umoristica non è sufficiente a giustificarle, secondo me. Sono descrittivi e trattano una situazione locale piacevole, a volte assurda, che cerca di essere la ragione delle storie. Ma risultano poveri. Alcuni temi sono banali e non vengono salvati nemmeno da un nuovo trattamento, ma piuttosto retorici e quasi dilettantistici nella loro preparazione. L'eccezione sono le storie seguenti, in cui incontriamo di nuovo il miglior Orgambide: Vita e memoria del guerriero Nemesio Villafañe e Elegía para una yunta brava. In misura minore, ma recuperabili, sono: Miss Wilson, L'uomo e il ragazzo (che, sebbene ripetuto, è commovente), I gemelli (ripetuto ma efficace, soprattutto per la sua brevità) e La scimmia (buono, ma troppo vicino al Torito de Cortazar).

Silvina Ocampo

Peccato mortale (selezione di José Bianco)

Questa è una raccolta di racconti realizzata da José Bianco per EUDEBA nel 1966. Bianco è stato un grande scrittore, traduttore ed editore, e Aggiungendo a ciò la sua conoscenza personale dell'autrice, il risultato è assolutamente consigliato a chi non ha mai letto Silvina Ocampo. Le sue storie, in linea di principio e alla prima lettura, devono essere classificate come strane. Non per il linguaggio, che è comprensibile anche se estremamente professionale e squisito, pacato e pulito da aggettivi inutili, ma sempre carico di significato. Vale a dire, le frasi sono costruite per suggerire costantemente, ma alla maniera di chi suggerisce crudeltà con un volto di completa innocenza. La voce narrante dell'autore sembra coinvolgere più voci narrative che si alternano senza barriere grammaticali, modificando solo il punto di vista, come in Mortal Sin, dove la narrazione è quella di un personaggio testimone che fa appello alla seconda persona o protagonista; a Icera, dove c'è quasi una continua alternanza tra il maschio adulto e la ragazza-donna; o in La piuma magica, dove il cambio di prospettiva è quasi l'obiettivo narrativo della storia. Qui bisogna parlare del tema fantastico, che in modi diversi, espliciti o suggeriti, aleggia sempre su queste storie. Penso che sia dovuto ad una concomitanza di più fattori che si alimentano a vicenda: il linguaggio ambiguo, tra tragico e assurdo allo stesso tempo (Le fotografie); i litigi, che pur essendo quotidiani, hanno sempre un elemento di stranezza (Gli invitati); i personaggi, la cui logica di pensiero si allontana dal razionale (Autobiografia di Irene). Ci sono storie in

cui l'umorismo vuole prevalere, ma è umorismo nero e molto acido (Le fotografie, L'abito di velluto, Celestina).

Non è facile entrare nella letteratura di Silvina Ocampo. È uno di quegli autori a cui piace subito o non lo fa mai. Il suo stile è intimamente fuso con la sensibilità estetica della narrazione, cioè con la musica interna e la strana logica dei suoi argomenti.

Daniele Moiano

"L'attesa" e altri racconti

Questa è una selezione di racconti pubblicati da Centro Editor nel 1982. Sono inclusi racconti tratti da quattro dei suoi libri di racconti. Lo studio preliminare colloca Moyano all'interno di due aspetti: quello realista e quello kafkiano. Per chi non l'ha letto in precedenza e legge questo studio, l'impressione sembra alquanto limitata, se non parzialmente errata. Sebbene gli elementi comuni di quasi tutte le storie siano un tipo di famiglia composta da uno zio patriarcale, buono o cattivo, una zia più passiva, cugini in gran numero e un protagonista o narratore orfano che vive con loro, e l'ambiente sociale In un contesto di scarse risorse economiche, l'atmosfera oscura e desolata dei racconti porta a una visione più interiore che esteriore. Cioè, le preoccupazioni del narratore sono chiaramente più psicologiche ed emotive che socioeconomiche. Tutto viene dimostrato attraverso ciò che fanno e pensano i personaggi e, sebbene non ci siano molti dialoghi, la voce indiretta ha il tono giusto per trasmettere l'atmosfera attraverso la visione dei personaggi. C'è un'interrelazione quasi

impercettibile tra il personaggio e il luogo, entrambi si nutrono e dipendono l'uno dall'altro. Il primo libro: "Il Mostro" lavora soprattutto sul simbolismo alla maniera kafkiana: c'è sempre qualcosa che non si vede né si cerca né si teme, qualcosa che non è definito ma che segna la vita del protagonista.

Il secondo e il terzo libro: "Il verme" e "Il fuoco interrotto", sono più maturi e, sebbene continuino nello stesso stile, l'ambientazione acquista risalto e i conflitti dei personaggi diventano più concreti. Due esempi eccezionali sono Il salvataggio e Il verme, dove l'ossessione dei protagonisti per un altro personaggio è strettamente legata a un campo arido, nella prima storia, e a una casa, nella seconda. Un'altra storia magistrale è Il cane e il tempo, che ci porta al terzo fattore comune: la prominenza dei bambini e la loro visione particolare, a volte diretta e a volte filtrata dall'evocazione dell'età adulta.

Il quarto libro comprendente: "Il caso del coccodrillo", cambia in parte la tendenza: è più esplicitamente realistico, ma allo stesso tempo acquista intensità grazie ad un linguaggio più conciso e le storie sono più brevi. Il simbolismo acquista uno stile particolare, rispetto al primo libro, ed è più cruento e più poetico allo stesso tempo.

Geremia Gotthelf

Il ragno nero (1842)

Gotthelf era un pastore evangelista svizzero, teologo e scrittore svizzero, autore di tredici romanzi, i cui obiettivi, secondo la bibliografia, erano di portare avanti insegnamenti moralizzanti attraverso la sua scrittura. A giudicare da questo romanzo, il suo obiettivo era insegnare a pensare piuttosto che moralizzare o imporre dogmi. Vediamo: una comunità soggiogata da un feudatario stringe un patto con il diavolo per soddisfare le richieste del suo signore, ma deve consegnare in cambio un bambino non battezzato. Il tempo passa e la gente rimanda la consegna, anche quando ha già ottenuto il beneficio atteso. Ma il diavolo bacia una donna e deposita e Sulla sua guancia il germe di una piaga, il ragno nero, che porterà scompiglio nel villaggio. L'autore usa un linguaggio lontano dall'allegoria o dalla leggenda, è esplicitamente terrificante ma ambiguamente moralizzante. Perché alla fine del romanzo ci chiediamo: questa piaga è un

castigo del diavolo o il braccio repressivo di Dio? Ogni volta che pecchiamo, il ragno nero porterà scompiglio tra noi, quindi: Dio usa le stesse armi del suo avversario? A più di 150 anni da Stephen King, e ricordando i bei romanzi di quest'ultimo, vediamo che non c'è nulla di nuovo sotto il sole, e un autore quasi sconosciuto oggi, senza vanità letteraria o vendite eccezionali, senza fare appello alla maleducazione o addentrarsi in centinaia di inutili pagine, ha sviluppato un romanzo pienamente godibile, divertente, che lascia molto su cui riflettere.

Samuel Butler

Erewhon (1872)

Il genere del romanzo, soprattutto nel Novecento, ha accettato molti cambiamenti e metamorfosi, sia strutturali, formali che di contenuto. Ma non è raro ritrovare di tanto in tanto queste varianti nella letteratura dell'Ottocento e soprattutto nella letteratura inglese, che ha seguito un percorso piuttosto particolare rispetto al resto d'Europa. Si sono distinti per

una letteratura dal linguaggio esatto, tagliente e satirico. Erewhon, anagramma che rimanda a "nessun luogo", è un misto di romanzo d'avventura e di esplorazione, speculazione scientifica e saggio critico. Infine, questa caratteristica è quella che prevale, poiché è lo strumento e lo scopo del romanzo. L'autore presenta un paese nascosto che, almeno all'inizio, è una caricatura della società inglese. Ma questa caricatura non vuole essere semplicemente ridicola o sarcastica. C'è una tragica sfortuna negli stessi principi morali che governano questa società. L'esagerazione, tipica della caricatura, non è più l'unico obiettivo ed è solo un mezzo per evidenziare l'irragionevolezza di certi fondamenti considerati indiscutibili, di cui nessuno parla perché stabiliti, che tutti conosciamo ma di cui nessuno discute perché sono sono scomodi. Esempio: i temi maggiormente sviluppati sono salute, giustizia, istruzione, tecnologia; Da qui si passa a quelli più metafisici, al tempo e agli esseri non ancora nati. Nel paese di Erewhon la debolezza fisica è considerata un crimine, mentre l'alterazione mentale è solo una malattia; I bambini sono esseri fastidiosi che entrano nel mondo sotto la loro esclusiva volontà e firmando un documento che esonera i genitori da ogni responsabilità. A sua volta, il narratore che esplora questa società, pur fingendosi obiettivo, inserisce commenti che rivelano gli stessi mali che intende criticare, ad esempio, poiché crede di aver ritrovato una delle dieci tribù perdute di Israele, sogna di convertirlo al cristianesimo e di acquisire così i posteri. Questa contraddizione è un ulteriore legame nel quadro che unisce società e moralità, filosofia e religione; quadro letterario che ci fa pensare oltre il godimento implicito nella letteratura.

Orazio

Odi-Epodi (35-15 a.C.)

Questo libro della Collezione Australe comprende le Odi e gli Epodi completi dell'autore del I secolo a.C., in una traduzione molto corretta di Bonifacio

Chamorro. Quintus Horacio Flaccus è stato oggi rivalutato per la sua sottile sensibilità verso gli affetti e le debolezze umane. L'autore parla dell'amore, della morte, della vecchiaia e della giovinezza da una cattedra di esperienza lucida e non presuntuosa. Le migliori Odi sono le trenta del primo libro, dove ciascuna è praticamente perfetta nella sua musica, sottigliezza e poesia. Il suo ritmo e la concatenazione di idee sono del tutto moderni, la costruzione delle poesie ricorda da vicino l'attuale struttura tradizionale, portando il titolo di Odi semplicemente perché sono dedicate o suggerite poeticamente da qualcuno: un imperatore, un re, un dio o un amico dell'autore. . Il problema, secondo me, nasce quando i temi bellici e mitici prevalgono sul valore umano. Quando queste Odi diventano tributi a dei e guerrieri, senza radicarsi nel loro rapporto con il fattore umano, risultano in un'epopea raccontata in versi, noiosa e ripetuta (lontana, ovviamente, dalle grandi imprese di Omero). Cade perfino in contraddizioni: nel primo libro racconta di come la sua penna non sia adatta per parlare di armi, invece è quello che fa in quasi gran parte delle ultime due serie di Odi. Da un poeta consacrato ci si aspetta che intimamente o obbligatoriamente dia modo di mettere in risalto i valori imposti dallo Stato, ma è difficile trovare che la profondità e lo slancio poetico vadano di pari passo con l’impegno politico o sociale. Il secondo libro conserva le caratteristiche del primo, il terzo molto meno, ma il quarto è superfluo.

Gli Epodi sono contemporanei al primo libro delle Odi, e pur conservando certe caratteristiche fresche e originali di quest'ultimo, perdono valore rispetto alle sue grandi realizzazioni. Trascrivo Sono versi semplici e magistrali dell'Ode XXIV del Libro I: Legge dura... ma allevia la pazienza/dolori che ci è proibito evitare.

Raffaele Alberti

Antologia di poesie (selezione di Ernesto Sábato)

Questa antologia della Editorial Losada è un'ottima opportunità per entrare nel mondo dell'autore, poiché è un'antologia ampia e ben selezionata. In questo caso sono inclusi i libri di poesie di Alberti dal 1924 al 1972. Conoscevo solo il suo libro di memorie Il bosco perduto, che mi piaceva moderatamente e mi incuriosiva la sua poesia. Ho iniziato a leggere l'antologia con entusiasmo. I primi libri sono un po' acerbi, ma validi come percorso di apprendimento alla ricerca di uno stile e alla conferma di un aspetto sempre presente in tutta la sua opera: la canzone, la melodia spagnola, come forma e sentimento felice e spensierato, qualcosa di innocente e improvvisamente sorpreso, di giovinezza. Ma con Cal y canto, Sobre los Ángeles e Sermones y moradas (dal 1926 al 1928) Alberti raggiunse la sua massima altezza poetica, che secondo me non avrebbe mai eguagliato in seguito. Nei tre libri citati l'autore aderisce alla scuola surrealista, allontanandosi leggermente da essa per assumere uno stile personale. Non abbandona del tutto i personaggi della sua città, ma piuttosto li eleva e universalizza attraverso temi più profondamente umani. C'è perfino un certo tono fantastico che accentua i contrasti: povertà e ricchezza, odio e amore, bellezza e bruttezza, bene e male, cielo e terra. I suoi omaggi ad altri autori o attori di cinema muto sono sottili nel primo caso, assumono un po' il tono di chi rende omaggio, e pieni di fiducia in se stessi e spregiudicatezza negli altri casi, in linea con la forza e la vitalità che siamo abituato a vedere nella personalità spagnola in generale. Questa musica e giovialità caratteristica si combina con immagini completamente nuove, rotture che non sono tanto grammaticali quanto coerenza stilistica. Tuttavia la congruenza non si perde, bensì si guadagna, come ho detto prima a proposito dei contrasti. Esempio: L'uomo senza occhi sa che la schiena dei morti soffre di insonnia perché le assi dei pini sono troppo morbide per resistere all'attacco notturno di dieci streghe roventi ("Discorso delle quattro verità"). Purtroppo arrivò la guerra civile spagnola e con essa l'impegno politico, che in questo caso fu sincero e non obbligato, come da questo momento in poi si vedrà nella poesia dell'Alberti. I libri che seguono sono diametralmente opposti ai precedenti: non c'è surrealismo, non c'è sottigliezza, sono triti e declamatorii, non sfiorano nemmeno il vero sentimento tragico della guerra nonostante lui cerchi di simpatizzare con il popolo nelle sue poesie . Poesia e politica difficilmente vanno d’accordo, anche se vanno di pari passo nelle strade bombardate. Uno vede una cosa e l'altro vede cose molto diverse. Ci sono casi eccezionali, e ancora validi solo fino a un certo punto, come quello di César Vallejo e la sua España, toglimi questo calice. Ma Alberti non ha dimostrato di essere alto quanto Vallejo, e la sua poesia si perde per sempre. Tutti i suoi libri successivi non sono nemmeno l'ombra di ciò che fu dal 1926 al 1928, non importa quanto ci provi e la poesia occasionale vale la pena.

Juan Rodolfo Wilcock

Il tempio etrusco (1973)

Grande scrittore e traduttore (vedi la sua traduzione della Condanna di Kafka), Wilcock è uno di coloro che sono rimasti fuori dalla letteratura commerciale, e che ha sviluppato la sua opera in un modo molto particolare e peculiare. Il suo linguaggio è tecnicamente perfetto e la musica della sua prosa tende ad essere realizzata meticolosamente. Ma non è complesso e stravagante in sé, bensì per ciò che non dice. Le sue trame tendono a riflettere l'assurdità delle situazioni quotidiane, evidenziano la curiosità e la stranezza degli archetipi, ritagliano circostanze e le immergono nell'acido finché non ne vede lo scheletro, o almeno le strane figure rimaste di cose che un tempo erano essere così conoscenti e parenti. Questo è ciò che fa nel suo libro Disturbing Facts (1960). In Il Tempio Etrusco cominciamo a vedere una situazione semplice, quasi infantile, in una cittadina di provincia: personaggi un po' da cartone animato progettano e incontrano ostacoli assurdi a un progetto molto semplice: erigere un monumento, anche se non si sa per cosa o in omaggio a cosa. Da questa situazione si passa a eventi sempre più strani e assurdi, morti, omicidi di massa, stupri, e il tono è dell'umorismo più assolutamente nero. Poi prende posto la fantasia, labirinti e personaggi sotterranei appaiono e scompaiono come in una parata fantastica. Ma tutto questo è narrato in modo disinvolto, piacevole ed elegante, con solo lievi e ironici commenti dell'autore che ricordano le narrazioni inglesi o mitteleuropee del XVIII e XIX secolo. Cosa cerca di dirci l’autore con questo romanzo? Un'allegoria, forse, della società, una caricatura del comportamento umano, forse. Ma oltre Questo ci lascia l'amaro dopo un sorriso, la fastidiosa inquietudine del dubbio, la sensazione di un certo vuoto interiore alla fine del romanzo. Fattori inquietanti che l'autore si è preso la responsabilità di rivelare in noi.

Il libro dei mostri (1978)

Qui Wilcock, a 58 anni e nell'ultimo libro della sua vita, dimostra che il suo talento e la sua capacità di osservazione e analisi non sono mai venuti meno, così come il potere corrosivo del suo linguaggio narrativo. Ma questa potenza non si basa su un linguaggio tecnico e grammaticale travolgente, ma sulla discrezione e sulla semplicità finemente raffinata di una struttura che utilizza l'ironia e la mordicità come elementi di accordatura. Gli elementi da tenere in considerazione quando si scrive sono tanti, e forse lo si raggiunge solo con la maturità. La verità è che ne Il Libro dei Mostri c'è un bestiario che non si basa su mostri di presunta verosimiglianza, ma su esseri comuni che hanno improvvisamente acquisito una caratteristica che li differenzia totalmente dagli altri, e non importa se questa caratteristica si contraddice . o no con la vita da un punto di vista biologico. Qui le leggi sono diverse, un uomo può diventare un albero o uno specchio, può essere trasparente o fatto di cotone e paglia. Continuano a vivere come possono e perfino ad essere felici, ma l'elemento materiale che li costituisce, o l'immaterialità in molti casi, o il semplice concetto della loro esistenza, è un mezzo per dimostrare qualcosa. Quel messaggio di fondo è implicito nello sfondo, ma l'ironia irriverente e l'umorismo nero fanno prevalere l'intelligenza, ed è lei che sa vedere ciò che bisogna vedere. A volte la simbologia è evidente, come nel racconto del critico letterario, in altre è più nascosta, e talvolta l'autore accenna a una morale simile a una favola di Lafontaine (a cui questi testi sembrano dover molto), ma in in tutti c'è un tale livello di abilità narrativa, così tanta omogeneità e solidità nella struttura di ogni storia, che non è possibile arrivare alla fine senza un sorriso un po' amaro sulle labbra del lettore.

Martin Rodriguez

Lampiño (2004) Il coniglio (2001)

Rispetto a Lampiño non parlerò del formale, della deliberata scomposizione delle forme, delle allitterazioni, dell'uso delle lettere minuscole e della punteggiatura alterata, tutti aspetti tecnici che si fondono con il contenuto. Penso che l'unità delle poesie sia particolarmente importante, poiché raccontano la storia di un personaggio. La cosa peculiare di quella storia è che non viene raccontata con azioni, ma con intuizioni, immagini, finché le parole, il linguaggio, diventano non un modo di raccontare, ma il personaggio stesso. Il carattere è linguaggio, è stile. Un altro punto è quello degli apparenti paradossi, o polarità se così si possono chiamare: nascita e morte dove non c'è una metamorfosi dell'una nell'altra, ma piuttosto una transustanziazione, entrambe danno origine l'una all'altra e sono allo stesso tempo la stessa cosa. tempo. . L'altra polarità è quella della morte e della vita dove l'ombra dei morti è allo stesso tempo l'ombra del riposo in cui si placa la sete (la vita). Il terzo è quello dell'acqua e della pietra dove la pietra contiene acqua, sangue e polso. L'ultimo che voglio citare è quello dell'acqua e della luna in cui il riflesso del mondo è nel volto e il volto contemporaneamente crea il mondo in cui si riflette. C'è una voce estremamente particolare, priva di luoghi comuni, e anche quando questi

sembrano apparire, assumono una sfumatura diversa a causa del linguaggio che esce dai versi precedenti.

Ne Il Coniglio faccio notare la stessa cosa di prima riguardo all'uso del linguaggio. L'autore ha il dono peculiare di suggerire qualcosa dicendo qualcosa d'altro apparentemente banale e sconnesso, ma la somma delle immagini dà una connotazione che si forma come una nuvola sopra la poesia, e prima di voltare pagina eccola lì, con una forma che più fermo di un riflesso e più inquietante. Rodríguez lavora con immagini visive eteree più che concrete, ma il linguaggio preciso e austero, semplice e fresco, lo rende immediato e guida la nostra immaginazione senza che ce ne accorgiamo. Il suo linguaggio modella l'intuizione innata di ogni lettore come un abile artigiano. Cos'è "il coniglio", ci chiediamo. Basta leggere un frammento di una delle poesie: lì corre nella neve / o sulla riva del lago guarda il volto di migliaia di anni. Insisto, Martín Rodríguez mi sembra uno dei migliori poeti argentini che hanno saputo esprimere i sentimenti e le sensazioni di una generazione urbana formatasi nell'ultimo decennio del secolo. Perché non ha bisogno di ricorrere a un linguaggio colloquiale e dirompente per essere contemporaneo, ma piuttosto fonde la visione semplice del quotidiano con la poesia, e il risultato è un amalgama molto particolare.

Stephen King

Tutto è possibile (2002)

Si è spesso detto che l'autore è il meno adatto a giudicare la propria opera. Lo stesso King ne ha parlato nel suo libro As I Write, ma proprio chi insegna non sempre segue le sue regole. Questa collezione n di storie dimostra questa affermazione, e quando si mettono insieme troppe storie, c'è un rischio. Quattordici racconti, però, non sono tanti, ma possono essere più che sufficienti se la loro lunghezza li avvicina a un racconto lungo o a un romanzo breve, tenendo conto anche della tendenza, riconosciuta dallo stesso autore, a scrivere in cadenze lunghe e talvolta eccessivamente. Per prima cosa liberiamoci delle erbacce. I commenti ai racconti, che lo stesso King considerava superflui in altri libri e ai quali dice di aver ceduto per accontentare i suoi lettori, in questo si estendono troppo e non aggiungono

nulla, anzi tendono a giustificare errori o a spiegare ciò che non hanno bisogno di essere spiegati. Ci sono due storie fallite: la sala autopsia numero quattro e tutto è possibile. Solo quello che apre il libro e quello che nomina l'intera collezione. Questo intendevamo quando dicevamo che non sempre l'autore ha ragione quando sceglie i suoi testi migliori. Entrambi i racconti falliscono nella risoluzione, sono attraenti per molte pagine, anche originali in un certo senso, ma il finale sembra scritto e risolto da un autore stanco e con fretta di finire. Scartando quanto sopra, ciò che rimane sono dodici storie che, in misura maggiore o minore, dimostrano la flessibilità di King per i generi e le voci narrative. Sono sempre stato sorpreso dalla capacità di cambiare il tono del linguaggio. Il modo di parlare dei suoi personaggi varia a seconda dell'età, del sesso e dell'ambiente in cui si svolge la loro storia. A loro volta, le frasi e le espressioni comuni nelle diverse storie parlano della stessa società, che King è stato efficace nel descrivere. I personaggi sono esposti a situazioni caotiche, a volte assurde, in cui devono dimostrare il loro coraggio per sfuggire a tali orrori. Quando tutto si sistema, ciò che resta non è il meglio che avrebbe potuto essere. All'esteriormente fugace, alle morti, al sangue, ai coltelli, ci resta da pensare, come fa il personaggio quando scopre cose che non sapeva esistessero dentro di sé e negli altri. Ecco perché i finali di storie come The L.T. sugli animali domestici o pranzo al bar di Gotham. In altri racconti prevale la realtà cruda, ma violenta quanto quella dell'immaginazione. Ciò che c'è in comune in storie come La stanza della morte e La morte di Jack Hamilton, non è la violenza, ma l'interiorità dei personaggi, che sempre, nonostante l'orrore peggiore, hanno sempre un minimo momento di umorismo, di divertimento. di se stessi. Legati ai due precedenti sono Everything You Love Will Be Snatched from You e The Lucky Coin, dove le situazioni sono comuni e semplici, ma i personaggi sono grottescamente complessi. Sono due storie in cui prevalgono il soprannaturale e l'inspiegabile, e questo elemento viene colto con efficacia nonostante si tratti di declinazioni di miti ricreati troppo frequentemente dalla letteratura e dal cinema. Stiamo parlando del 1408, e in misura molto minore il virus della strada viaggia verso nord (il più debole di questi dodici). Una storia isolata è Le Piccole Sorelle di Eluria, parte del mondo della Torre Nera, e che dimostra la forza poetica e lirica di un certo ramo del linguaggio di King. Lasciamo per ultime le due migliori storie della raccolta: L'uomo vestito di nero e Riding the Bullet. Entrambi condividono un carattere esposto a situazioni soprannaturali, con la conseguente scoperta della propria natura interiore. La figura della madre serve da pretesto per scoprire orrori o amori incondizionati nell'animo del protagonista. Uno dei personaggi si chiede cosa farebbe se dovesse scegliere tra la vita di sua madre o la propria. L'altro vivrà per sempre inquieto chiedendosi quando riapparirà quell'orribile e strana figura che lo ha messo a confronto con la parte oscura della sua famiglia. I temi possono essere i soliti, qualche frase anche, così come il gusto per l'escatologico e il bizzarro. Gli scrittori eccessivamente prolifici, anche loro malgrado e finché sono sinceri con il proprio lavoro, tendono ad avere opere estese di qualità non uniforme. Ma il tema di King senza dubbio scava nell'animo umano. Con essa scopriamo

che, da qualunque parte nascano i terrori, finiscono tutti per turbare l'essenza originaria degli uomini, radicandosi e creando esseri dai quali, per tutta la vita, cerchiamo di distogliere lo sguardo.

Quali sono i tuoi problemi?

Questo commento non si riferirà ad un'opera in particolare, perché a causa dei titoli che ho letto non sono riuscito a finire di leggerli. Sono stato un accanito lettore di questo autore per qualche tempo. Ho comprato più libri di quanti ne potessi leggere in quel momento. Quando mi sono dedicato al recupero, mi sono imbattuto in una scoperta che intuivo da tempo: la disillusione, e l'enorme domanda sul perché un autore così talentuoso sia capace di testi così mediocri. Mediocre nel senso di un certo tipo di linguaggio che domina il loro stile.

I problemi di King sono diversi: 1) Portando lo sviluppo di storie e/o scene a limiti inconcepibili, che a volte danno buoni risultati, come in Cujo, ma che nella maggior parte dei casi diventano avviliti e monotoni. L'intenzione è quella di produrre tensione nel lettore, la storia può anche acquisire tensione e drammaticità. Ma questa risorsa richiede un linguaggio preciso, con momenti di tensione drammatica alternati ad altri di distensione, un certo umorismo sottile e la tragedia necessaria alla fine. Gli ingredienti che King fornisce a questo scopo sono arbitrari: a volte la storia non è abbastanza credibile e a volte addirittura assurda, altre volte il linguaggio si diletta in effetti macabri gratuiti, escatologici e crudi per allungare ulteriormente la scena. 2) Eccessivo dettaglio nelle scene d'azione, che immagino mireranno a dare una sensazione di realtà e familiarità ad un'ambientazione ed un evento fantastico o soprannaturale (la lotta tra la donna e il cane in Cujo, i molteplici combattimenti in Needfull things), punteggiato dalle consuete digressioni dei personaggi, quasi sempre volgari piuttosto che colloquiali. È vero che King è un autore che si caratterizza per la riscoperta dello strano nella quotidianità contemporanea, e la società nordamericana, con le sue peculiarità e difetti che è molto attento a evidenziare, è il suo oggetto di studio. Ma Zola avrebbe fatto altro se si fosse dedicato alla scrittura di letteratura fantastica. I suoi personaggi parlavano in modo crudo e l'autore non ha esitato a sottolineare gesti osceni e risposte crude. Ma quando si scrive letteratura questa viene filtrata dal criterio del buon gusto, che non è altro che una sorta di setaccio invisibile che collabora affinché ci sia efficacia in un'opera d'arte. Meno è meglio, si è sempre detto. E questo di più è eccessivamente pericoloso. Posso essere l'anima di uno stile, come in Faulkner o Proust, ma può diventare un'aggressione autoinflitta se l'autore non sa controllarsi. Perché King scrive

di più? Perché scrivi così tanti romanzi e pubblichi così tanto? Impegni editoriali, bisogno spirituale. Mi piacerebbe credere che la seconda opzione sia quella corretta. La necessità di liberarsi di tanti mondi interiori caotici e terribilmente concepiti è essenziale. È sempre più gentile pensare che, anche se il risultato non è positivo, deriva da qualcosa di inevitabile e non da un impegno contrattuale. Anche se fosse così, beh, è un libro, niente di più. Non cambierà il mondo. Ma per un seguace della sua opera, e se è anche un lettore esigente, come dovremmo essere tutti, leggere un'opera minore è come accontentarsi di un cibo mal preparato o bruciato, che dobbiamo lasciare da parte incompiuto. 3) Il problema successivo è quello già menzionato ai punti precedenti. La tendenza all'escatologia e al cattivo gusto è eccessiva. Ribadisco che può avere l'intento di riflettere il linguaggio e il punto di vista del personaggio, ma insisto sul fatto che quando si scrive letteratura c'è pur sempre una gestione del linguaggio colloquiale che deve essere utilizzato per il bene del testo. Un'opera letteraria non è una fotografia, anche se ritrae mondi paralleli, non è una registrazione, Zola, caso paradigmatico del naturalismo, per questo la cito, lo sapevo benissimo. E se l'obiettivo è creare un'altra realtà, ricreare la realtà con quei metodi e risorse (volgarità e cattivo gusto, forse kitsch, anche se non è affatto simile) non mi sembra valido neanche per questo tipo di letteratura. King non sembra essere orientato verso quel misto di assurdità e gotico, ma piuttosto i suoi drammi sono romanzi horror contemporanei. Questo è ciò che lo avvicina a noi fino a meravigliarci e rabbrividire nelle sue opere migliori. 4) Un altro problema tecnico con King è la tendenza del personaggio a fare costantemente commenti mentali. A volte con l'intenzione di allentare la tensione in una scena violenta, a volte come riferimento temporale e spaziale quando la si confronta con un personaggio di un libro o di un film) e anche quando la trama riguarda il personaggio che sente le voci o la telepatia come tema. Non credo sia giusto abusare della risorsa. A volte queste osservazioni diventano addirittura ridicole. Questo ci aiuta a passare al problema successivo. 5) King utilizza, questa volta invariabilmente e indipendentemente dall'argomento dell'argomento, i paragoni. Se ne avvale in ogni momento, e nella maggior parte dei casi l'immagine non ha bisogno di essere rafforzata da un confronto, poiché è già tremenda e implacabile. Quando ciò accade, il confronto sminuisce l'immagine originale, rovina addirittura l'effetto che aveva prodotto su di noi. Quando il paragone è banale, siamo condiscendenti e trascuriamo il difetto, ma a volte il paragone è inappropriato e spesso grottesco, volgare e totalmente fuori luogo. L'obiettivo del confronto è quello di rafforzare l'immagine iniziale, forse anche di far quadrare il sentimento personale dell'autore, che collabora con il clima e lo stile. Vediamo ora le opere che mi hanno portato a fare questi commenti. Christine ha una prima parte molto ben fatta, in cui il personaggio narrante, in parte testimone e in parte personaggio principale, descrive gli eventi e le caratteristiche dei personaggi principali. King caratterizza sempre molto bene i suoi personaggi, sono molto reali e molto visivi, sia nel loro aspetto che nel loro modo di recitare e di parlare (quando non esagera con espressioni volgari). In questo caso si tratta di due

adolescenti, e il linguaggio è piuttosto misurato a questo riguardo. Ma nella seconda parte si passa alla narrazione in terza persona, la storia comincia ad allungarsi con situazioni secondarie. I cattivi, il tipico gruppo di scolari cattivi nei romanzi di King, diventano stereotipati. Nonostante il grande lavoro psicologico di questi personaggi malvagi, un misto di malattia mentale e possessione, che King compie in altri romanzi, qui non viene evidenziato. Nella terza parte la trama perde interesse, non perché le azioni non siano continue e interessanti (tutte le trame di King sono inquietanti, profonde in molti sensi e dimensioni) ma perché il linguaggio non le accompagna. La tempesta del secolo è la sceneggiatura di un film per la televisione. Capita spesso che un buon testo teatrale, televisivo o cinematografico venga letto con lo stesso interesse con cui si guarda l'opera. A volte la sensazione è maggiore perché la nostra fantasia non è invasa dai volti degli attori che abbiamo visto recitare. In questa sceneggiatura non accade nulla di tutto ciò, la cosa inquietante appare solo come aspetto tecnico, anche i dialoghi sono saturi di note di cambio di telecamera. Perché lo fa, se è il lavoro del regista. Perché King non si dedica a enfatizzare il dramma della sceneggiatura, le forze terrificanti che vuole trasmetterci? Il film è fatto molto bene, e dentro c'è tutto quello che mi aspettavo di leggere nella sceneggiatura, e non ho trovato. Puoi dirmelo: è una sceneggiatura. È vero, ma Le streghe di Sales di Miller è anche una sceneggiatura se ne parliamo, e qual è la lezione di questo dramma: che l'emozione non è nella visione della messa in scena, ma nel dramma che stiamo leggendo e che la nostra immaginazione si riproduce. Una buona sceneggiatura non deve essere diversa da un buon romanzo, un buon saggio o una poesia, in tutti i generi il lettore ricrea positivamente se il testo ha gli elementi necessari e nella giusta misura. Passiamo a Possessione e Disperazione. Sono due romanzi chiamati gemelli perché hanno trame simili e sono stati scritti, uno sotto il nome di King e l'altro sotto il suo pseudonimo più comune, Richard Bachman. In entrambi i casi abbiamo un gruppo di persone comuni, altra risorsa tipica di King, con certi stereotipi di mescolanze di culture ed età (lo scrittore, il poliziotto, il padre di famiglia, la donna single, il ragazzo o la ragazza, il cane, ecc) messi in una situazione drammatica e inspiegabile che li sfida a sopravvivere. Dobbiamo leggere più di 200 o 300 pagine, a volte fino alla fine, per spiegare cosa sta succedendo. È interessante dilatare le storie, provocare aspettativa al punto da voler voltare le pagine per vedere cosa succede. Ma mi chiedo se uno scrittore vuole che i suoi lettori girino le pagine. Non è forse meglio che il lettore goda della lingua, che lo stile lo trasporti senza rendersene conto, preparandolo, creando l'ambiente interiore per l'esito? E quando arriva la fine, non è all'altezza delle aspettative. Può essere logico, perfino interessante, ma non basta, mi dico, per così tante aspettative antecedenti, così tante pagine dove non succede nulla se non un delitto dopo l'altro. Si dirà che questa è la trama, il modo di uccidere e la tensione che circonda questo dramma, ma io insisto che il problema è il linguaggio e lo stile, il modo in cui trasmettiamo ciò che vogliamo esprimere. Insonnia è un romanzo dal linguaggio più attento, quasi poetico in alcuni frammenti. La

caratterizzazione del vecchio, protagonista principale, è ottima, così come il clima e l'atmosfera delle aure. Lo stile onirico è gestito molto bene da King. Ma ci avviciniamo al terzo finale del romanzo e ci vengono svelate cose che in un primo momento sembrano evolversi molto bene. Le visioni di quegli strani esseri restano inquietanti finché non si rivelano troppo, e risaltano in contrasto con la vita comune e con i dolori e le tristezze dell'umanità. Tuttavia, questi strani esseri hanno una loro spiegazione, ed è interessante che King osi entrare in quei regni quasi mitologici, dove anche il soprannaturale e il sovrumano hanno gerarchie e dove risentimenti e litigi durano secoli. Come in Omero, questi dei hanno caratteristiche umane e hanno bisogno di uomini per combattere le loro battaglie. Gli uomini sono strumenti e talvolta devono decidere da soli, perché anche il potere di questi dei è limitato. E' tutto molto buono. Il problema, secondo me, è che nonostante tanto lavoro, a volte ces non riesce a produrre quella sensazione di tremenda incertezza, perdita e smarrimento che dovremmo provare come lettori, come esseri umani. Dov'è l'emozione, la caratteristica umana per eccellenza? Cos'è la letteratura, insomma, anche se parliamo di esseri extraterrestri, se non l'allegoria della condizione umana? E il linguaggio, per l'amor di Dio, abbiamo bisogno di un linguaggio appropriato. È un caso particolare. King lavora in modo eccellente con le sensazioni dell'infanzia e le sue paure. I bambini sono vittime permanenti, sono esposti a tutti i pericoli, e in questo romanzo si passa dalle minacce meramente umane (picchiare i padri, gli assassini, i ragazzi più grandi che abusano di loro) alle successive minacce soprannaturali. Le paure dei bambini alimentano le forze che a loro volta li sterminano. I sette personaggi sono molto ben sviluppati. La descrizione della città di Derry e della sua strana storia negli intermezzi ricorda quasi Hawthorne e Faulkner. Anche l'enorme lunghezza del romanzo non si fa sentire fino a raggiungere le ultime 200 delle 1.500 pagine. E succede, come al solito, quando il linguaggio oltrepassa il limite. Nell'ultima parte, due situazioni temporali, così ben gestite nel resto, diventano eccessivamente ripetitive, il linguaggio colloquiale e volgare, misurato fino ad allora, si esaspera, il macabro e l'escatologico diventano artificiosi. La meraviglia del confronto finale, di per sé fantasioso, perde forza a causa del linguaggio. L'emozione, elemento centrale, determinato dal sentimento di Bill per il fratello George, diventa sentimentale ed efficace. È estremamente interessante l'idea di Lui e la Tartaruga, del bene e del male, che combattono in una piccola cittadina borghese del Nord America, dove solo i bambini possono combattere queste minacce, perché sono le vittime e il premio finale. Ma mi sembra che King non lo lasci abbastanza oscuro da permetterci di immaginarlo con le nostre paure. King lo fa parlare quasi la stessa lingua degli adulti. È una risorsa psicologicamente interessante, ma non so se è ben supportata. Mi sembra cioè un po' capriccioso, quasi come se l'autore non avesse altra scelta che far parlare qualsiasi personaggio, fantastico o meno, con il modo di parlare di un americano della classe media. Non sarebbe meglio il silenzio e l'ambiguità? King ha sempre optato per l'elemento inverso, l'eccessivo, ma che dire del linguaggio e della forza emotiva e intellettuale del linguaggio?

The Tommyknockers è piuttosto mediocre, tutti gli elementi sopra menzionati sono presenti anche in questo romanzo. La fantascienza non sembra un genere che King padroneggia magistralmente. L'unico frammento notevole, notevolissimo, al punto da essere quasi un racconto a parte degno di apparire in una delle sue antologie, è il frammento dedicato a Hilly Brown. È magistrale il modo in cui in poche pagine sviluppa le caratteristiche di un bambino così particolare. Firestarter non è nemmeno degno di nota, e in Needful Things, a parte frammenti ben scritti come il suicidio di un bambino di 10 anni perché ritenuto responsabile della morte di una donna, ci si chiede perché il Diavolo abbia bisogno di una videocassetta di VHS per mostrare l'incidente della moglie del poliziotto. La metà oscura è un buon romanzo, fino a un certo punto. L'idea e la trama sono molto interessanti, quasi un allontanamento da The Dead Zone, il finale è molto riuscito, ma qui lo sviluppo soffre di arbitrarietà, di linguaggio illetterario in certi frammenti, e soprattutto esagera nelle descrizioni del cadavere di Stark. Sguazzare nel disgustoso è un elemento di morbosità che va contro qualsiasi romanzo, mi sembra. The Stand è un altro romanzo con una grande idea, un buon sviluppo in alcuni frammenti, un buon personaggio misterioso, Randall Flagg, ma è rovinato da molteplici scene e frammenti non necessari che sono eccessivamente escatologici e persino ridicoli per la trama. Carrie avrebbe dovuto essere una storia, eliminando i frammenti dell'intervista. Mentre leggevo, King stesso aggiunse parti da pubblicare come romanzo. È scritto male (qui sono d'accordo con Norman Mailer). Il film di De Palma è molto meglio del romanzo, come prodotto finale, intendo.

Adesso devo citare i libri in cui King si distingue come uno dei migliori scrittori contemporanei, che ho letto tempo fa e che mi hanno portato ad ammirarlo. La zona morta è uno dei suoi romanzi più discreti, scritto con eleganza e inquietante per ciò che suggerisce. King lavora molto bene sugli aspetti psicologici degli psicopatici, e in alcune trame inserisce storie secondarie che sembrano estranee a quella centrale, ma che la valorizzano. La storia dello psicopatico è legata a Cujo, dove si reincarna quel sentimento del male. Cujo è un altro romanzo eccellente, in cui la risorsa di allungare una scena per centinaia di pagine è perfettamente raggiunta. L'unica scena in cui l'incredibile coll rischio di rovinare il romanzo, per la tendenza al dettaglio eccessivo che può portare all'assurdo, è nel confronto tra il cane e la donna. In ogni caso non cade sotto colpi troppo bassi e ne esce a pieni voti. Le storie di The Night's Threshold sono magnifiche, degne eredi della tradizione Bradbury con un tocco assolutamente personale e uno stile ben definito, misurato e concentrato. Che differenza tra Children of the Corn e It, che differenza tra I Am the Door e The Tommyknockers, la brevità a volte è più potente del peso morto di migliaia di pagine. Non è che un romanzo lungo o allungare una situazione sia implicitamente sbagliato. In Cujo abbiamo già verificato il contrario; in Gerald's Game si ripete il buon effetto di questo procedimento, a cui si aggiunge un'altra risorsa che non ha avuto successo in altri romanzi. Qui c'è una svolta, che sposta la narrazione per spiegare il background dell'uomo che presumibilmente minaccia il protagonista. Comincia a spiegare, ma come nei momenti migliori di It e in

tutto The Dead Zone, la risorsa della cronaca semi-giornalistica è una risorsa molto valida che chiarisce e allo stesso tempo nasconde, dà indizi al lettore ma lascia il necessario settori in ombra. Sì, dice, c'è uno psicopatico, c'è una spiegazione psicologica, ma più in profondità c'è qualcos'altro, qualcosa di inspiegabile, qualcosa che non viene mostrato. Ne I Langoloidi (da Quattro dopo mezzanotte, romanzi magnifici) si ripete la situazione del gruppo esposto a una situazione pericolosa, ma a differenza di altri romanzi, il mistero è gestito molto bene e la spiegazione è sorprendente e molto originale. È il tema logoro del tempo, ma la concezione dell'idea sembra nuova e, naturalmente, la lunghezza e il linguaggio appropriati collaborano perfettamente. The Shining e Jerusalem's Lot sono due romanzi iniziali molto ben scritti, con l'impronta di The Dead Zone. Nella seconda ci sono alcuni dubbi sulla verosimiglianza di alcuni passaggi, come quando un ragazzo e una donna uccidono un vampiro. A volte non è credibile, come accade in alcune situazioni più assurde ma più riuscite di altri romanzi. In Shining si vede l'elemento onirico molto ben sviluppato ed esposto, addirittura meglio che in Insomnia. In Jerusalem's Lot la cronaca di una città è espressa molto bene, e non è viziata da risorse artificiali ed eccessive come in It. I romanzi di Le Quattro Stagioni sono perfetti, un chiaro equilibrio tra forze umane e soprannaturali, dove queste sono solo una scusa per lo sviluppo di trame che penetrano nelle profondità della natura umana. The Body, The Shawshank Redemption, Gifted Student e The Breathing Method sono magnifici esempi della maestria di King. Le storie di Nightmares and Hallucinations sono molto varie, ce ne sono alcune ottime come La Cadillac di Dolan, e un'altra che ricorda The Stand, e come il romanzo, secondo me, non è riuscita. Ma ci sono altre storie magnifiche, come Il dito mobile, La stagione delle piogge, ecc. Vediamo anche qui la varietà di registri di cui è capace, quando entra nel mondo lirico e pastorale di The Little Pony, o nello stile di Conan Doyle in The Case of the Doctor. Il racconto è forse il mezzo ottimale per esprimere il meglio di King, ma è un peccato che anche in questo senso sia in declino. Segue Skeleton Crew questa terza antologia di racconti, pubblicata in parti, e che indubbiamente segue in qualità La soglia della notte. La Spedizione e La Nebbia, racconto e novella, sono tra i migliori che si possano trovare nella letteratura fantastica. Per ultimo lascio Pet Sematary, a mio avviso il miglior romanzo lungo di King che abbia letto. C'è qui una tensione permanente che non deriva dagli eventi in sé, ma da un'angoscia e un'attesa costanti. C'è qualcosa che sta per accadere, c'è qualcosa che preme al petto del lettore, perché sente, grazie all'abilità narrativa, al linguaggio ottimale, agli indizi appena accennati, al mito appena svelato, che sta per accadere qualcosa di terribile. . Il finale, seppur pericolosamente vicino all'eccesso, è questo caso utile e necessario, riesce pienamente in ciò che vuole esprimere: il brivido del protagonista quando sente quella mano amata e tuttavia sconosciuta sulla sua spalla, è il brivido che l'uomo deve sentire il lettore mentre lo legge. C'è molto da leggere di King, molto più di quanto sia già stato letto.

Cuori in Atlantide (1999)

Questo libro di King è composto da due romanzi (Thugs in Yellow Jackets e Hearts in Atlantis), due storie relativamente lunghe (Blind Willie e What Are We Doing in Vietnam?) e un epilogo finale. Le migliori, secondo me, sono le due storie. Se parliamo dei due romanzi, vedremo che, pur essendo scritti molto meglio di altri precedenti testi di King, hanno cioè un maggiore controllo sull'uso del colloquialismo, sugli eccessi a cui siamo abituati e sui finali falliti, mancano della sufficienza Ti costringe a valorizzarli al di sopra dell'efficacia media di tanti altri suoi testi senza molta trascendenza o valore letterario. Il primo romanzo ci racconta il mondo dell'infanzia del protagonista, con la stessa efficacia con cui King sa farlo. Il carattere della madre è molto ben sviluppato nelle sue caratteristiche secondo il punto di vista del figlio. L'idea del fantastico, della realtà della Torre Nera e del Re Cremisi dell'Insonnia, che si incrociano con il mondo "reale", è comunque interessante, ma è un peccato che il linguaggio di King non sia all'altezza, non entusiasma, non disturba con quell'uso medio del linguaggio che né la poesia né la musica sono consentite.

Ma se passiamo ai racconti, troviamo qualcos’altro. Ciò conferma solo che i testi brevi si adattano bene a King. In Blind Willie troviamo un personaggio il cui viaggio è descritto al presente. Così, il lettore scopre gradualmente che questa persona è a sua volta tre persone, e poi, quando si sommano i ricordi, vediamo che è stata un'altra o altre. La differenza è che i tre volti presenti sono intenzionali e realizzati attraverso travestimenti. Questa schizofrenia è data con un linguaggio scarno, misurato, contenuto, ma che conserva tuttavia una tensione che somiglia all'angoscia e alla disperazione. Si può sentire la rabbia di Willie, anche se non siamo d'accordo con le sue azioni; Il suo non è fisicamente violento, ma psicologicamente violento. Sappiamo che da un momento all'altro esploderà, ma per ora la sua mente è sopravvissuta agli intensi traumi del passato (la guerra del Vietnam), formando delle caselle, l'una contenente l'altra come un vaso di Pandora. Il finale è inquietante e si distingue come uno dei migliori finali di qualunque testo di King: Willie intuisce, immagina con indubbia certezza, di non essere l'unico a compiere queste manovre mentali, e sa che d'ora in poi dovrà fare attenzione degli altri.

Nell'altra storia citata troviamo un Re evocativo del passato. Un uomo si reca al funerale di un compagno conosciuto in Vietnam, e questo serve come ricordo per rievocare episodi traumatici della guerra e tutta la vita di frustrazione che ne è seguita. C'è un continuo viaggio di andata e ritorno tra passato e presente gestiti con agilità ed eleganza. Anche l'uso dell'elemento fantastico è solo un mezzo poetico, allegorico, che King è riuscito a portare

con delicatezza e umorismo amaro: il protagonista muore di infarto in un ingorgo, ma non sa che sta morendo. Crede di vedere una pioggia di oggetti inanimati, cose che scopriamo recuperate dal recente passato come pezzi da museo. È un'immagine estremamente bella, forse una delle più commoventi di King. Anche il fantasma che infesta la protagonista, una vecchia Mama-san, è un fantasma inquietante ma non terrificante. Sono paure che nascono dal personaggio stesso, non mostri di origine capricciosa a cui l'autore deve dare spiegazioni. Meno spiegazioni ci sono, più evocative della condizione umana.

Leggere queste due storie non ci fa perdere nulla del resto che abbiamo scartato. Ci sono accenni a personaggi ed eventi di altre storie che sono solo elementi secondari e decorativi che non offuscano in alcun modo o danno la sensazione che manchi qualcosa. Entrambi si spiegano a vicenda, entrambi si completano meglio dei romanzi che li accompagnano.

Alberto Ramponelli

Viene con la notte (2005) Appunti per una biografia (2009)

Terzo romanzo dell'autore, frutto della maturità sia personale che letteraria, è forse il miglior romanzo di Ramponelli. Frammento autonomo di un mondo letterario che ha le sue interconnessioni con gli altri due romanzi, L'ultimo fuoco, soprattutto, e con It Comes with the Night, ma qui più nel clima e nel tema che nella trama. Nel primo romanzo troviamo un'atmosfera cupa, con una stranezza che ricorda in parte un film in bianco e nero degli anni Sessanta e in tono braburiano, e anche un certo ermetismo dato dalla freddezza e dalla concisione del linguaggio, sempre preciso, misurato. , studiato, di un'eleganza tagliente e amara allo stesso tempo.

Il secondo romanzo mantiene il linguaggio, ma troviamo una certa luminosità che allevia la tristezza e la stranezza del romanzo. Questa luce passa attraverso alcuni elementi che sono più familiari al lettore, più palpabili per via della sua quotidianità: il quartiere, le donne, gli incidenti della polizia. In entrambi, l'ambiguità è una caratteristica essenziale che determina la loro identità. Una caratteristica che rappresenta anche un rischio, una scelta estetica e formale che porta con sé pro e contro. Molti lettori preferirebbero una scelta di trama più efficace, più chiara e più brusca. Ma contenuto e contenitore vanno di pari passo, si incastrano perfettamente nei testi di Ramponelli. Il tono è unico, peculiare dell'autore, quindi il trattamento della trama, simile nel suo anche il discorso rivolto all'autore, fedele a se stesso e senza alcuna intenzione di concessione, è in

linea con quel tono. Forma e contenuto si alimentano per produrre un risultato, un frutto che forse non ha colori accesi perché le sostanze che lo compongono provengono da aspetti a lungo nascosti nell'animo degli uomini, e che Ramponelli ha avuto il compito di recuperare, portare a compimento il tempo necessario che ci occorre per aprire il libro e leggerlo.

Il linguaggio è estremamente attento e preciso, anche il tono scelto è molto controllato, tende a debordare solo nelle zone opportune, dove la tensione lo richiede, e anche in quel caso lo fa per brevissimo tempo. La tensione è accresciuta dalla risorsa di rivelare poco sui personaggi, le loro personalità sono sempre mantenute in una zona ambigua, perché il mistero è la loro qualità principale. Ciò che non viene detto emerge dalle azioni, e sebbene i dialoghi siano chiari e trasparenti, si svolgono proprio nell'ambito superficiale o quotidiano. Questo aiuta il lettore a sentire che le streghe, buone o cattive, possono vivere nella casa di qualsiasi vicino.

Anche la trama non lascia punti in sospeso, spiega e ragiona attraverso dialoghi e pensieri affinché il personaggio sveli il mistero che lo circonda. Il lettore segue questi ragionamenti come in un romanzo poliziesco, genere al quale è vicino nello stile, almeno in parte. Come nel precedente romanzo dell'autore (L'ultimo fuoco), lo strano nasce dal quotidiano e anche da ciò che sembra banale. Il punto di vista si alterna a seconda dei personaggi, anche se predomina il limitato onnisciente del protagonista. Non ci sono eventi eccessivi sul piano reale, tutto il fantastico avviene sul piano onirico, quindi il mistero, rimanendo ambiguo e impreciso, non perde la sua capacità di disturbare, perché non viene mai svelato del tutto, ma anzi vengono accennate le possibili possibilità. a. e risposte varie. Ciò che i protagonisti sanno confrontandosi, lo sanno viaggiando in quell'altro spazio a cui a volte accede il lettore. Il lettore non dubita delle risposte, ma non viene spiegato se dimostrino atti magniloquenti o magici. Il risultato di questa tecnica è curioso: un misto tra un romanzo con certi tratti localistici, una trama fantastica e poliziesca, a volte giornalistica nella sua austerità. Ma soprattutto sempre fedele ad uno stile e ad un linguaggio sobrio e impegnato nelle risorse espressive.

La lingua ha peculiarità molto definite e molto proprie. Influenze di altri autori si possono trovare, è vero, ma non sono del tutto chiare, trattandosi di un prodotto letterario nuovo, dove più che di influenze ormai si può parlare di parentele e di scopi o climi comuni. La letteratura di Hemingway si respira nella precisione, lo sguardo tragico di Faulkner nel determinismo implicito nei destini dei personaggi, il fantastico ancorato nell'ambiguità della letteratura di Kafka o di Bruno Schulz. Ma queste associazioni sono più che altro le intuizioni di un lettore attento, di un lettore che sa che ogni autore è il prodotto di molti altri, e a sua volta contributo unico al mondo della letteratura di narrativa e alla sua storia.

Come abbiamo detto, poi, il linguaggio dell'autore tende all'austerità, all'economia nelle descrizioni, alla precisione nelle azioni, all'elusione di facili sentimentalismi. L'emotivo passa attraverso l'intellettuale, attraverso

le associazioni implicite che la trama crea nella mente del lettore. Sebbene non si tratti di complotti polizieschi, più che un conflitto personale c'è una complessità psico-sociale, cioè un'alimentazione reciproca tra il personale e il sociale. Entrambi i piani, che anche in questi romanzi hanno il loro parallelo simbolico nell'asse realtà-immaginazione, non potrebbero esistere l'uno senza l'altro, attribuendosi a vicenda la stessa importanza. E anche se tra i due sembra esserci una guerra, che è a sua volta la sostanza delle trame e il loro sapore peculiare, non c'è mai un vincitore, e la risoluzione è sempre una neutralità che può deludere chi cerca fuochi d'artificio letterari, ma che è secondo la visione amara che ci propone l'autore, una visione di un uomo o di una donna immersi nel punto intermedio, fluttuante tra i due mondi.

Appunti per una biografia si distingue innanzitutto per la sua struttura. È composto da dieci capitoli di cui il primo e l'ultimo fungono da introduzione ed epilogo, mentre i restanti costituiscono una serie di racconti legati alla trama esposta nell'introduzione. Non sarebbe del tutto esatto chiamarle storie, per il semplice fatto che non c'è una conclusione o un finale chiuso, perché la trama di ognuna di esse oscilla tra la particolarità di ogni storia e l'asse principale del romanzo. In realtà sono costruzioni parallele, storie simultanee, divergenze dalla grande trama del mondo ideata dall'autore, attraverso le quali troviamo un nuovo modo di guardare Edward Echenique, il protagonista. È che ca se non c'è un protagonista esclusivo, perché Echenique è solo l'asse in cui convergono o ruotano gli altri come in orbite che tendono pericolosamente a collassare. Le storie parallele possono essere lette, però, come storie indipendenti che hanno in sé il loro valore, ma che necessitano di nuovi alimenti e ulteriori spiegazioni per essere comprese appieno. Il valore di questi testi sta proprio in quell'incertezza di cui parlavamo prima, e che in questo caso si estende dalla trama alla forma scelta per catturarla. Per questo motivo l'autore è impegnato nel linguaggio e non solo nella storia. Non si tratta solo di contare, sembra dirci, ma di trovare le modalità adeguate per farlo.

In Appunti per una biografia troviamo altre peculiarità riguardanti il linguaggio. È un po' più traboccante rispetto ai romanzi precedenti, troviamo frasi più lunghe che acquistano un'emotività, intellettuale per il modo cercato, ma allo stesso tempo scaturite da un canale aperto attraverso la musicalità grammaticale dell'anima e del pensiero dell'autore . La trama di ogni storia ha a sua volta più livelli: quello superficiale, riferito alla trama particolare di ciascuna, un altro più profondo, legato ai rapporti più o meno diretti con Echenique, e un altro ancora più profondo, in cui i significati particolari di Questi personaggi secondari acquistano intensità psicologica: la colpa del soldato Pérez, la rabbia dell'isolano Santos, il risentimento (incesto, forse?) nel caso di Mirna, la paura della morte nel caso di Suly. Ma a queste rappresentazioni se ne possono aggiungere molte altre, tante quanti sono i lettori.

L'altro elemento essenziale da menzionare è il fantastico. Il fantastico in Ramponelli è un punto intermedio tra realtà e finzione, una confluenza tra le due, creando un prodotto diverso. Ma questo nuovo "luogo" non è un luogo in cui i personaggi possono muoversi, ma piuttosto una risorsa letteraria che ci permette di comprendere la difficoltà che i personaggi hanno nel vivere tra i due piani. Sia la magia di The Last Fire, la stregoneria di It Comes with the Night o le connotazioni mistiche di Notes for a Biography, che comprende anche riferimenti a teorie telepatiche, extraterrestri e rapporti con il nazismo, non sono elementi posti a caso o per rattoppare difetti. nell'argomentazione, né spiegazioni forzate o artificiali. Fanno parte delle trame, essendo e non essendo allo stesso tempo la cosa più importante nel risultato. Senza di loro i romanzi non sarebbero gli stessi, validi nella trama formale, quotidiana o psicologica, ma meno complessi. La ricchezza di questi romanzi sta in questa presenza eventuale, quasi spontanea e allo stesso tempo naturale, del soprannaturale come altra parte della vita quotidiana. E il merito di questa verosimiglianza sta, ancora una volta, nel linguaggio. Il tono richiama indubbiamente più la cronaca che il ricordo, l'intento quasi giornalistico ma tralasciando il mero aneddotico per addentrarsi in luoghi più oscuri e accettando soprattutto l'incertezza come elemento più reale di quanto dimostrato. L'uso della voce in prima persona, che sembrerebbe controproducente per questo obiettivo, accentua l'importanza dei fatti, lasciando le idee in secondo piano, e riconoscendo alle impressioni stesse il loro carattere implicito di soggettività. Il risultato è un sottoprodotto della cronaca o della biografia apocrifa, che fa di questo romanzo di Ramponelli quello che più si avvicina a Borges.

Infine, devo evidenziare i punti salienti di queste storie. Strange People è senza dubbio uno dei racconti più intensi dell'autore, dove la precisione del linguaggio evidenzia la presenza invisibile e certa di ciò che non viene detto. Cartoline dal Sud è, a mio avviso, uno dei racconti più riusciti, o meglio riusciti, di tutta l'opera di Ramponelli. Il rapporto tra il soldato e quel vago personaggio che è Echenique, impostore e mistico, narratore e criminale allo stesso tempo, è un rapporto che si sposta sia sul piano sociale e politico che su quello della colpa e del rimorso. Echenique teme l'uccello nero della morte, che sente ma non vede, una minaccia che ha il suo contrappunto nel rimorso del soldato Pérez per la sua partecipazione al massacro di una famiglia durante la guerra delle Malvinas. Il linguaggio qui acquista un'emotività che Ramponelli raramente abbandona e per questo è più efficace e commuove in modo diverso e squisito. Infine, un altro punto culminante è Piove sempre a Parigi. Anche qui i significati psicologici si scambiano con quelli sentimentali, l'amore di Suly per il padre. Il sogno partecipa come elemento secondario, ma fornisce principalmente connotazioni paranormali dovute alla sua relazione con Echenique. E sono soprattutto il linguaggio e la struttura a far risaltare questa storia. Come quasi tutti c'è un viaggio di andata e ritorno tra passato e presente, anche il futuro mi coglie di sorpresa. anera fortuita per la sua relazione con testi precedenti o successivi.

La struttura dell'opera di Alberto Ramponelli, quindi, è attentamente realizzata, lasciando da parte ciò che è lineare o semplicistico, optando per un'estetica formale e sostanziale che sfida i canoni comuni della letteratura.

Daniele Durand

Il Krech (1998) Il cielo di Boedo (2005) La via degli investimenti (2007)

La poesia di Durand sfugge alla classificazione. Ha tratti tematici di poesia urbana, un tono a volte leggermente costiero, dove prevale sempre il colloquiale ma filtrato dallo sguardo malinconico del poeta. Forse è proprio questa la sensazione principale che suscita, una certa malinconia non per qualcosa che si è perduto o che si cerca, ma per il presente. Praticamente in tutte le poesie degli ultimi due libri citati si avverte un sentimento di tristezza indefinita che non è denotata dalle parole del poeta, ma dall'atmosfera che esse creano. E questa è vera poesia, mi sembra, non colpire con parole altisonanti, ma piuttosto parole che cedono il loro significato all'insieme, e nemmeno un verso si distingue per se stesso se non per l'emozione che crea. Qui l’emozione è più che altro uno stato permanente di inquieta incertezza. Conosciamo solo quello che vediamo nel cielo del nostro quartiere, nelle sue strade, i sanpietrini e i marciapiedi, le ragazze dall'altra parte della strada, le biciclette e le attività commerciali. Tutto ciò diventa - con accenni sporadici e sottili, mai enumerazioni inutili - materia per un'altra sostanza meno concreta: lo stato presente di non sapere più di ciò che sentiamo. La delusione nell'amore, negli amici, nel lavoro, nei lenti pomeriggi di quartiere, sono elementi della Via dell'Investimento. In El cielo de Boedo c'è, alla maniera delle “Quattro Stagioni”, una descrizione coscienziosa dei cambiamenti provocati dal tempo nelle strade del quartiere, così dettagliata da sembrare quasi senza scopo. Ma le cose descritte raccontano qualcosa che non entra attraverso i sensi abituali, si affollano e si accumulano in noi, un deposito che non solo

immagazzina ma digerisce ciò che riceve. Il Krech è qualcosa di diverso nel tema, non nelle risorse poetiche, sempre esatte e originali. Qui c'è un mondo immaginario e una trama solo suggerita da un impasto di immagini difficilmente classificabili. L'apparente delirio in questo caso è produttivo perché si respira un'atmosfera quasi futuristica ben costruita dalle suggestioni austere.

Questa è la cosa principale, mi sembra. Durand non ha bisogno di paroloni per costringere il lettore a immaginare, si limita a suggerire, si limita ad accennare e il resto lo fa l'immaginazione del lettore.

Nadine Gordimer

La storia di mio figlio (1991) Il capriccio della natura (1987)

Questi due romanzi di Nadine Gordimer hanno come tema predominante e inevitabile sfondo la società sudafricana e l'apartheid. La sua letteratura entra nella sfera politica, la sua letteratura è politica, perché applica al suo modo di vivere, -e quindi al suo lavoro-, il criterio secondo cui tutto ciò che facciamo è politico: il modo in cui agiamo inevitabilmente si influenza negli altri. Che si tratti di un sentimento o di un atto, in fin dei conti ha la sua reazione nell'altro, come un'onda espansiva a volte inaspettata e sottile come il silenzio. E il silenzio è parte dei personaggi dei suoi romanzi, solo una parte, perché quando il silenzio della complicità viene finalmente sconfitto, i protagonisti agiscono, si impegnano e quindi soffrono per le loro convinzioni. Ha dimostrato che la letteratura politica può essere scritta senza che le idee travolgano il lettore o saturino la trama. Perché le storie sono i personaggi, e sebbene parlino e proclamano idee, condivise o meno dal lettore, quest'ultimo sente e vede gli attori e non l'autore. Gordimer ha la bravura e il talento di narrare con apparente semplicità storie terribili che, come una bomba, esplodono per sorprenderci nel momento più inaspettato. Ma non con effetti raccapriccianti, ma con elegante sottigliezza di linguaggio

e stile. Non riusciamo a trovare luoghi comuni in nessuna delle sue frasi. Le sue risorse narrative sono molteplici: il punto di vista che ruota da personaggio a personaggio, i cambiamenti del tempo, l'uso del presente quasi come un passato immediato, l'avanzare degli eventi quasi a slancio giornalistico ma senza mai fermarsi, il racconto attraverso la suggestione di ciò che un personaggio può pensare o fare in relazione a un altro. In La storia di mio figlio il narratore è il figlio che racconta la storia di suo padre, con tutte le connotazioni psicologiche ed emotive che questo implica. In Capricho de la Naturaleza il punto di vista posto sul personaggio principale, semplice e sobrio, si amplia fino a diventare un'opera epica, dove il personaggio è circondato da voci e situazioni al di fuori della sua influenza, come una telecamera che prima si concentra su una sola e poi si ingrandisce per coprire molte centinaia, ma il carattere è ancora distinguibile. per contrasto. Devi avere talento e abilità narrativa per raggiungere questo obiettivo: il mix di psicologia, comportamento umano, emozioni contrastanti, odio razziale, descrizione socioeconomica e alta qualità narrativa. Vorrei che raccontare storie come la sua fosse semplice come fa sembrare, ma l'apparente fluidità scivola nel corso di tanti anni che hanno lubrificato i meccanismi artistici dell'autrice.

C'è qualcosa là fuori (1984)

Se la narrativa romanzesca di Gordimer è un continuo successo tra contesto e contenuto, cioè un linguaggio stilisticamente maturo e un tema serio affrontato anche con maturità, i suoi racconti rappresentano un esempio, forse più completo dei suoi romanzi, della sua abilità e talento per il racconto narrazione. Ogni storia è una parte del mondo che descrive, ma allo stesso tempo è un mondo completo con una sua logica. All'austerità degli aggettivi a cui siamo abituati e alla visione cruda della società che ne costituisce quasi l'asse tematico, si aggiunge la visione spietata dei protagonisti di queste storie. Non hanno bisogno di aggettivi per farci capire come sono, a volte non sanno nemmeno cosa sono veramente, preoccupati di sopravvivere in una comunità, come in tutte le comunità davvero, dove l'importante non è quello che senti o quello che senti. pensare, ma ciò che pensi viene detto o fatto. Questi personaggi hanno quindi un'interiorità di cui non sono consapevoli e che li porta addirittura a commettere atti di cui non apprezzano appieno il significato reale. La loro quasi innocenza li rende più crudeli della loro probabile malizia. Prendiamo, ad esempio, la donna di A City of the Dead, a City of the Living, che denuncia un militante dell'apartheid fuggitivo, di cui dice di essere d'accordo, ma che ha rotto la serena tranquillità che desiderava per la sua famiglia. O il padre di Kafka, la

cui lettera è così logicamente vera da sembrare più la lama di un coltello che una lettera. Altre storie (Crimini di coscienza) ci raccontano di come la militanza politica diventi parte della personalità, e non solo un suo volto. Perché difendere una causa nobile può portare a uccidere, a odiare e anche a far parte dell'amore di coppia, compreso il perdono. C'è spazio anche per la riflessione sull'inaspettata evoluzione dei sentimenti umani negli esseri comuni, senza impegni politici: una coppia che ha risparmiato per acquistare una villa in Italia per la pensione, vede i propri piani alterati quando si innamora di un'altra donna; una donna nera che presta servizio nella casa di una famiglia bianca, accetta nella sua casa la moglie e i figli del suo amante appena morto; oppure il rapporto apparentemente senza conflitti tra una madre e sua figlia, come risultato di un'educazione libera e aperta, può portare alle conseguenze estreme che hanno sempre voluto evitare. Nel racconto finale, quasi un romanzo breve, C'è qualcosa là fuori, una serie di crimini e distruzioni nella città fa da sfondo a una storia che racconta come quattro militanti politici si rifugiano in un quartiere bianco per preparare un attacco a una centrale elettrica . In questa storia ci sono vari livelli: la coppia bianca che fa da schermo, i due ragazzi neri che si nascondono con loro, la coppia sposata dell'agente immobiliare che affitta la casa e rappresenta lo status quo della società afrikan, e alternando questi storie, gli atti di violenza compiuti da una scimmia o da un babbuino che nessuno ha visto chiaramente. L’allegoria è ovvia ma non per questo meno inquietante. Niente viene mai esplicitato, è solo dato per scontato come qualcosa di implicito tra autore e lettore. Ecco perché è un piacere leggere Gordimer, tratta sempre il lettore come qualcuno esattamente allo stesso livello e intelligenza.

Walter Iannelli

Metano (2008)

Il secondo libro di racconti dell'autore, mantiene la qualità dimostrata dal primo (Someone is Waiting). Il suo modo di raccontare si è affermato in uno stile molto particolare, difficile da definire o confrontare con altri autori. Il suo è uno stile che rasenta il colloquiale, il linguaggio piacevole e diretto ci racconta situazioni quotidiane in generale, vuote in apparenza a causa della loro quotidiana ripetizione. Eppure qualcosa si accumula nel lettore attento, non informazioni di dati o indizi come in un romanzo poliziesco, ma la sensazione che lì succederà qualcosa. Penso che sia quel linguaggio diretto ma non frivolo a raggiungere questo obiettivo: una leggera patina di malinconia, paura e tristezza che macchia i muri dei sentieri lungo i quali queste storie ci conducono.

In Quelli che tornano a casa di Javier, La vita di Teresita, Un certo Roberto Drode, Il battito di una farfalla a Pechino e Niente è ancora coperto, Iannelli è un maestro nel descrivere l'uomo comune della città, le sue frustrazioni sessuali, emotive e metafisiche. . In questi racconti non c'è umorismo (il quotidiano e il comune lo implicano già nel momento in cui il lettore li legge e ricorda la propria vita), perché qui si parla di frustrazioni e di tempo e di cose perdute, ma persone, fatti e talenti ormai irrecuperabili. Ciò che lasciano queste storie è un sentimento di identificazione. Non colpiscono, fanno un po' male, ma quella ferita si infetta e noi vediamo in noi quello che prima non vedevamo.

Ci sono altre storie più venate di ironia e umorismo, per esempio Note sull'opera di Carlos Nonato Zuñiga, Carpintero, El Rincon de las Ánimas, e in esse è solo uno strumento per raccontare, con un'altra risorsa, situazioni che sono solo un poco più implausibile. Di essi salvo soprattutto Carpintero, un impeccabile trattato sui legami tra l'impotenza maschile e la religione del mondo occidentale. Una curiosità narrativa su come dal personale si possa volare all'universale, per poi ridiscendere nel personale, già redenti, consolati ma non per questo meno frustrati.

Le storie Metano e Nada entrano nel regno del fantastico. Entrambi, e soprattutto Metano, sono storie perfette che non devono invidiare le storie di Ballard. E La caccia alla Becacina contiene una poetica che ricorda i racconti di Cechov. Quella di un certo Roberto Drode mi sembra un'ottima storia, sia per come è ben narrata, sia per gli spunti con cui lavora. Il trattamento in prima persona riesce nei due o tre colori che caratterizzano il personaggio del narratore: un misto di costumi urbani, umorismo e rassegnazione al fallimento. Il personaggio attraversa varie fasi in cui l'ossessione per Drode fa da guida. La questione della proprietà delle idee viene trattata con la preoccupazione non di un possessore aggredito, ma di un pensatore. Non è il possesso di idee che preoccupa il narratore. La storia suggerisce altro: forse il tema dell'alter ego, forse il tema dell'altro e del doppio, appunto un altro tema letterario così comune da non appartenere più a nessuno. La letteratura come tema nella letteratura, sullo sfondo di una commedia nera. Sono le mie idee quelle che vincono i concorsi e io, una persona specifica, quella che perde? Sono io quello che non ha abbastanza

capacità di scrivere? Dubitiamo sempre del risultato dei nostri testi. Forse, quando penseremo fermamente che i concorsi non contano più, che quello che siamo è in quello che scriviamo, riusciremo a liberarci dello spettrale Roberto Drode che ci sta sempre addosso, spronandoci e derubandoci. allo stesso tempo, e torneremo a scrivere come protagonisti del racconto di Walter Iannelli.

Zumatra e la meccanica del tuo reggiseno (2005)

La prima cosa che emerge leggendo la poesia di Walter Iannelli è che il suo linguaggio è diretto. Non ci sono artifici tra il testo e il lettore. Ma questa apparente semplicità è il risultato della scelta di un linguaggio che vuole essere esatto. Accuratezza è il nome per definire queste poesie, mi sembra. Per dire, ad esempio, che l'universo si trova in un pezzo di stoffa, l'autore non ha bisogno di molte parole o di una complessa costruzione sintattica. È qualcosa che chiunque avrebbe potuto dire, forse, ma non nel modo in cui viene detto qui. Perché in questo caso la semplicità esalta il contenuto della poesia, come una pietra che produce onde quando viene gettata nelle acque calme che tutti abbiamo sotto gli strati della coscienza. La poesia di Iannelli esplora l'oscurità di una stanza piena di oggetti pericolosi che non ricordavamo fossero lì con un machete. Per questo motivo, ogni conclusione della poesia lascia una sensazione di desolazione, come quando paragona la schiena di una donna a un muro. Nelle poesie del ciclo Zumatra, il carattere esotico del nome conferisce più verosimiglianza alle tematiche affrontate, che altro non sono che l'inutile ma sempre ricercata speranza (come Quelli che aspettano a Zumatra), la violenza ancestrale (Los consorcios de Zumatra) o l'incapacità di trovare altro che macerie e sporcizia nelle strade che compongono la mente degli uomini (Le lavandaie di Zumatra, uno dei migliori del libro). In queste poesie, lo strano ci permette di vedere ciò che siamo come se fosse qualcun altro a portare tali stigmi. Poi arriva il ritorno, la riflessione che dice che Zumatra non è altro che un altro nome per un luogo che tutti portiamo dentro di noi. Ma il linguaggio diventa più complesso verso la seconda metà del libro. Nella poesia Il Sogno, a mio avviso il punto più alto dell'insieme, il linguaggio esatto e allo stesso tempo elaborato, squisito si unisce al contenuto filosofico ed esistenziale. Qui il nome non pronunciato viene messo in risalto dalle immagini che provano a descriverlo e che lo elevano verso la fine. A quell'abisso da cui l'autore è disposto a gridare il nome di una razza, di un dio magari, quel nome impossibile che tutti vorremmo sentire nelle occasioni in cui ci chiediamo quale sia il senso della nostra vita. In un'epoca in cui la poesia è dichiarativa ed enumerativa, ricca di riferimenti sociali o di facile emotività, come nature morte che non si muovono per mancanza di luce adeguata (leggi talento), le poesie di Iannelli sono costruite senza luoghi comuni, con un linguaggio

poetico diverso perché fonde la profondità filosofica con immagini che suonano fresche ma mature. Parla di fatti e cose importanti, profondamente umane. Di quei limiti tra i quali l'uomo cammina, con fragili corrimano, da e verso due abissi immaginari. Queste poesie sono crudeli perché ciò che si intuisce è sempre oscuro, sono anche tristi, anche se a volte lo nascondono con l'umorismo. Ma soprattutto sono implacabili. Tuttavia, il linguaggio, con lenta cura ed efficace saggezza, ha il compito di salvare la bellezza che esiste anche nel terribile.

Orlando Romano

Capsule minime (2008)

Quali requisiti deve soddisfare un racconto? Come ogni altro genere letterario, la gamma delle sue possibilità è ampia. Forse solo la sua brevità è l'unico e incrollabile segno che lo definisce. Ma allora cosa lo differenzia dagli altri testi brevi: giornalistici, aneddotici, umoristici? Penso che si tratti dell'elemento letterario, ergo poetico per definizione. Ciò che degrada la poesia è la povera poetica dei poeti mediocri. Ciò che degrada la storia e il romanzo sono i cattivi narratori. Ciò che degrada il racconto è chi confonde la brevità con la frivolezza. Se la poesia è un’esplorazione dell’animo umano, come penso, il racconto ha il difficilissimo compito di esplorarlo e spiegarlo non con metafore o immagini come cercano di fare le poesie, ma con le parole fluide e apparentemente casuali e quotidiane della prosa. . L'umorismo non dovrebbe mai essere esente, è un elemento che lubrifica il cammino lungo i tortuosi sentieri che intendiamo percorrere. Ma non bisogna confondere la leggerezza e la stupidità con l'ironia e l'acidità lucida e critica.

I racconti di Romano mi hanno ricordato che questo genere ha le più alte possibilità espressive, e non ha nulla da invidiare alla poesia nella sua esplorazione intima e profonda.

Un racconto dovrebbe essere ambiguo o preciso? Dovrebbe avere un finale aperto o chiuso? È vero che il lettore deve contribuire con la sua fantasia, ma è compito dell'autore fornire gli indizi necessari e convincenti. Il racconto deve essere specifico e non dare spazio a interpretazioni confuse o contraddittorie. Qualcosa di così breve si definisce, il che non significa che le sue onde d'urto non si diffondano nel lettore come qualsiasi altro buon testo letterario. La famosa storia di Monterroso, secondo me, è un po' sopravvalutata. Mi sembra più un inizio, una direzione da seguire piuttosto che una micro-storia. Ma i testi che Romano ci propone mi sembrano il miglior esempio di come dovrebbe essere questo genere letterario. Questi testi sono tematicamente forti e crudeli, ironicamente forti come un pugno, scritti e narrati poeticamente. Il fattore apocrifo è una risorsa quasi essenziale in questo genere quando si tratta di certi temi, Borges lo conosceva già molto bene, e qui trova compimento con un'evidenza molto soddisfacente. Orlando ha saputo alternare l'umorismo intelligente con la tragedia, entrambi, come sappiamo, componenti inseparabili della natura umana.

Arthur Miller

Ricordo di due lunedì (1955) Non ho più bisogno di te (1967)

Memory of Two Mondays è una breve commedia in un atto, dove l'unico intervallo temporale è segnato dalle luci che si spengono alla fine di quello che sarebbe il "primo lunedì". Quindi l'azione ricomincia senza interruzione. Si svolge in un magazzino di ricambi per automobili, senza alcun cambio di scenario. Potrebbe essere definita un'opera da camera, per la ristrettezza dello spazio, tuttavia il numero dei personaggi è importante, soprattutto perché ognuno ha la propria voce caratteristica. Come è tipico di Miller, ognuno può esprimersi sufficientemente in poche frasi di dialogo. Miller è un autore di grande eleganza stilistica, ma non lesina violenza e grande sollievo nelle voci dei suoi personaggi. Si esprimono nei momenti giusti, piangono o urlano quando dovrebbero. Non sono necessariamente copie carbone della realtà, sono milleriane personali, vale a dire: dure e sensibili allo stesso tempo, pie e crudeli allo stesso tempo, riservate ed esagerate a seconda delle occasioni. Ciò che varia i loro atteggiamenti è la situazione, e questa è un insieme di fattori: un gesto o una frase di qualcuno che non sopportano più, un atto visto per strada, accidentale o provocato, civile o politico, pioggia o caldo, un ricordo che provoca malinconia o rabbia. I personaggi di Miller sono burattini delle loro emozioni, e anche le loro idee sono emozioni perché agiscono con passione, anche nel silenzio ostinato che a volte li isola.

Non ho più bisogno di te (in realtà, una ridondanza della traduzione, l'originale è Non ho più bisogno di te) è una raccolta di racconti che dimostra che Miller non è solo un grande drammaturgo, ma anche che padroneggia la narrazione tecnica come i migliori storyteller americani. La sua esperienza con il teatro gli regala la visione sottile e dettagliata degli atteggiamenti dei personaggi, dei loro Sono azioni di apparente futilità ma sempre essenziali per conoscerne la natura emotiva e psicologica. Tutte queste storie hanno una sensibilità epidermica che non cade mai nei colpi bassi, i personaggi non vengono mai spiegati, ma anzi vengono vissuti e ricreati dalla voce del narratore. Dimostrano tutti una doppia natura: il Tony di La notte degli armatori, che cerca una vita facile e irresponsabile, è capace anche del sacrificio più inutile; Cleota de La Profezia, i cui sentimenti contraddittori sono tuttavia capaci di mantenere il freddo ordine delle apparenze; o Gay di The Misfits, che si vanta di essere libero ma sa che per sopravvivere dovrà stringere un patto con la società dalla quale vuole scappare. Non ho più bisogno di te è una splendida storia che descrive meticolosamente, fino a sfiorare la strana follia dell'infanzia, i sentimenti

contrastanti di un bambino di cinque anni. Miller ci fa rivivere le paure, le delusioni, la disperazione che prova un ragazzo a quell'età. La disperazione che ci fa provare amore e rabbia allo stesso tempo, il bisogno urgente di essere approvati e di odiare coloro da cui dipendiamo. Ama e colpisci i tuoi cari. La disperazione di comunicare ciò che non sappiamo comunicare. Per questo feriamo con parole di cui non sappiamo bene cosa significhino: quattro parole come quattro armi lanciate contemporaneamente.

Ricardo Guiraldes

Don Seconda Sombra (1926)

Ultimo romanzo pubblicato dall'autore, a 40 anni, è il più famoso della sua produzione, considerato anche il migliore di tutta la sua opera. Senza dubbio è così, ma i fattori che lo inquadrano all'interno della cosiddetta letteratura gaucho dell'istruzione secondaria lo condannano a essere relegato in un'area marginale rispetto alla letteratura in generale. Fatta eccezione per alcune prestigiose eccezioni, come Borges, sono pochi quelli che mettono in risalto i suoi meriti come grande letteratura al di là delle sue correlazioni con Martín Fierro di Hernández e altre produzioni a tema country. Forse ciò che meglio sintetizza la filosofia di questo romanzo si trova in una frase dell'ultima pagina, quando il narratore principale vede Sombra andarsene e dice quanto segue: "...quello che se ne andava era più un'idea che un uomo". Per questo motivo questo romanzo non ha come protagonista principale la persona che dà il titolo al testo. Essendo un personaggio principale, funge in realtà da supporto tecnico, diciamo così, al protagonista, ma soprattutto da guida spirituale, sul piano drammatico ed esistenziale per lo stesso protagonista già citato. La trama ci porta dall'infanzia del narratore attraverso una riuscita struttura del ricordo, con due o tre pause temporanee in cui, come pietre miliari, il narratore si ferma a ricapitolare la sua vita fino ad allora, senza rappresentare un flashback di per sé, ma

costituendo un'altra parte del struttura narrativa lineare. L'incontro con Don Segundo Sombra è ovviamente il più importante di questi episodi. Se in un primo momento la scelta del protagonista di seguirlo ci sembra arbitraria è perché ancora non lo conosciamo del tutto. Finora è un ragazzo e, sebbene sia l'adulto a raccontare la storia, il suo punto di vista è in linea con il tempo che sta raccontando. I motivi per cui il vecchio gaucho influenza così tanto il nostro protagonista lo vedremo più avanti. Il linguaggio scelto dall'autore ha smussato gli eccessi simbolisti degli altri suoi romanzi e ha dato origine ad altri due tipi di stili: quello localista (nei dialoghi e nelle descrizioni), e quello puramente letterario, senza dubbio il più riuscito, il uno che con la sua neutralità opera una sorta di conversione adeguata. Tutti questi elementi non sono sconvolgenti, ma piacevolmente equilibrati. C'è una poetica che non si vanta delle caratteristiche del gaucho e dei suoi costumi. La descrizione è aneddotica, tranne quando si tratta del paesaggio. Questo è un altro protagonista del romanzo, è in realtà la simbiosi dove si fonde la parte più profonda dei personaggi: la maturazione personale del narratore e la personalità sempre velata, mostrata con riluttanza, di Don Segundo. Le scene di pastorizia, addomesticamento e combattimento hanno la crudezza della realtà descritta con un tono che rasenta il metaforico, e questo è un merito dell'influenza simbolista francese. È anche un bene che Sombra non sia l'uomo che dà insegnamenti né si pone nella posizione di moralista in base alla sua esperienza. Le sue parole sono concise, dure, con un cinismo a volte molto tagliente. Il viaggio di apprendimento e maturazione del protagonista è costellato di successi basati sul duro lavoro ben fatto e di alcune delusioni derivanti dal fallimento e dalla vergogna per coloro che stanno imparando i primi passi.

I temi di questo romanzo sono tanti, ma forse il principale è la solitudine a cui ogni uomo è condannato. Ogni uomo, sembra dirci, lo è di fronte al paesaggio, qualunque esso sia della pampa o del mare, anche quando il protagonista si trova davanti alle distese di granchi e si sente esposto e indifeso contro quegli animali che potrebbero mangiarlo come cavalli intrappolati nel fango. Animali che sembrano anche pregare ogni pomeriggio un dio personale mentre guardano verso ovest e tendono le tenaglie. Il tema di Dio e della religione è un altro argomento importante, ma trattato sotto un aspetto tendenzialmente scettico, come di chi ha fallito nelle proprie convinzioni. Come corollario, aggiungiamo che Güiraldes non ha smesso di concepire la sua opera, soprattutto la narrativa, come un mondo che i suoi testi avevano il compito di mostrare in parte. Sombra è già apparsa in un racconto del suo libro di racconti e in un altro pubblicato sulla rivista Plus Ultra nel 1916. I Galván sono i proprietari terrieri protagonisti di Raucho, che appare come un amico quasi definitivo del nostro narratore protagonista. Questo è importante, non solo come espressione di una sorta di autobiografia romanzata, che sarebbe la cosa meno importante, ma per l'idea più ampia di creare un proprio mondo in cui gli elementi "reali" sono semplici ingredienti che l'immaginazione e l'intelligenza emotiva dell'autore avrà il compito di trasformarlo in qualcosa di più trascendente. Un mondo con le sue leggi, il suo inizio e la sua fine, dove Rosaura potrà convivere con

Don Segundo Sombra, dove Raucho potrà entrare in contatto con il protagonista di Xamaica. Due o più mondi che coesistono, quello rurale e quello urbano, la moralità austera, cruda e orgogliosa del gaucho, la vita dei ricchi proprietari terrieri che assorbono la cultura europea, la vita isolata, sottomessa e rassegnata delle donne del villaggio o quella orgogliosa e difesa violenta delle donne rurali.

Il campanaccio di cristallo (1915) Racconti di morte e sangue (1915) Raucho (1917) Rosaura (1918) Xamaica (1923)

Questo scrittore argentino, morto prematuramente a 41 anni a causa di un cancro al sistema linfatico, viene troppo spesso ricordato sempre incasellato nella cosiddetta letteratura gaucho per il suo celebre Don Segundo Sombra, ma i libri che ci riguardano mostrano ormai un'ampia gamma di risorse ed è facile vedere un percorso di apprendimento metodico. Ha pubblicato i suoi primi due libri all'età di 29 anni, uno di poesie e l'altro di racconti. La prima lo mostra influenzato dal modernismo, ma senza i toni eccessivamente retorici di Rubén Darío. È un modernismo più locale, con influenze simboliste nelle poesie di maggior successo e persino alcune sfumature surrealiste. Ma il risultato finale, anche se forse nuovo per l'epoca, -secondo i commenti degli specialisti, a causa delle sue immagini dirompenti, dei suoi colloquialismi immersi nelle strutture accademiche, della strana sfida di certe immagini visive mescolate con elementi uditivi e viceversa-, il L'impressione finale, quindi, non è quella di un libro di poesie del tutto omogeneo né è raggiunta. Le poesie che risaltano di più sono quelle dove prevale la semplicità dell'immagine, i versi brevi e l'immagine precisa e delicata, anche di una certa novità nella metafora poco ricercata, ad esempio: le nuvole sanguinano, o la notte si è addormentato, disteso nella pianura. Le poesie in prosa, indubbiamente moderniste nel tema e nello stile, sono a mio avviso le più insignificanti, anche se l'autore, consapevole di questa influenza, ha realizzato deliberatamente queste poesie imitative in cui cerca di introdurre una vena ironica e parodica. Güiraldes fu un grande lettore, un assiduo visitatore dell'Europa, dove assorbì letture importanti e imparò prima ad abituarsi ad autori sognanti e poi a seguirne lo stile. Per questo motivo, questo libro di poesie si distingue per l'eterogeneità della sua poetica, la brillantezza dei colori nelle immagini, la loro audacia, la ricercata rottura del classico, parodia e semplicità che si alternano sia nella forma che nel contenuto. Il risultato finale, a parte qualche buona poesia, ha sofferto il passare del tempo.

Il libro di fiabe, tuttavia, lo mostra più stabile, più sicuro di sé, e i risultati sono di gran lunga superiori. Se guardiamo con un certo rigore, possiamo trovare uno stile a volte insicuro, soprattutto nei primi racconti, ma solo nello stile e nel linguaggio, non nella forma. Penso che il racconto sia stata una scelta degna. La concisione degli aneddoti è amplificata e intensificata

dalla forma precisa, appena accennata o menzionata quasi di sfuggita. Così il linguaggio è proprio il contenuto, l'azione è limitata a pochi brevi tratti, l'ambiente appena dipinto, e tutto questo collabora affinché il lettore contribuisca al massimo di sé nella lettura, e si stupisca del finale, generalmente sonoro e preciso, mai esagerato o colpi bassi. Il finale di un racconto, come amava dire Borges, deve essere sorprendente ma naturale allo stesso tempo. È in questo modo che queste storie, che si tratti di personaggi storici protagonisti di aneddoti inventati, o di contadini che raccontano storie attorno a un falò, riescono a raccontare accennano a una storia più ampia basata su alcuni indizi, ma questi indizi non sono questioni in sospeso, bensì formano nodi ben consolidati, che uniscono parti che il lettore collegherà nella sua immaginazione. Per questo motivo, e senza nient'altro che sia necessario, questi racconti svolgono adeguatamente la loro funzione. Il paesaggio è un altro protagonista, quasi principale, dove queste storie, improbabili in altri ambiti, assumono l'etichetta di realtà tangibile. Anche i suoi protagonisti, che difficilmente vediamo o conosciamo, assumono un aspetto mitico a causa di questo paesaggio creato dalla struttura narrativa e dal linguaggio. Una menzione speciale meritano le storie raggruppate sotto il titolo di Trilogia cristiana. L'ammirazione di Güiraldes per Flaubert è nota e questi racconti sono quasi un'imitazione dei Tre racconti dell'autore francese. Ecco perché, dopo un'incursione nell'umorismo parodico e irriverentemente religioso del primo racconto, si entra nel regno del sacrificio di sé e dell'abbandono totale di sé di chi era considerato un criminale e un selvaggio, per donarsi all'altro. e ottenendo così la redenzione assoluta. Infine, Güiraldes assume il personaggio di Sant'Antonio proprio come Flaubert prese Giuliano l'Apostata, e proprio come ha realizzato una delle sue storie più terribilmente belle, Güiraldes ottiene dal suo asceta il massimo tono di autoflagellazione per l'espulsione dei demoni interiori.

Due anni dopo pubblicò Raucho, una sorta di cronaca romanzata della sua infanzia. Come nel suo libro di poesie, esso risalta in frammenti, soprattutto laddove immagini fiorite e postmoderniste stanno guadagnando terreno nella sua prosa prima così concisa e precisa. Il risultato, valutato soprattutto in alcuni passaggi o frasi, è interessante, quasi fossero esempi di una tecnica in fase di sperimentazione. E senza dubbio è così, perché gli elementi che compongono il romanzo lo suggeriscono così: autobiografia, tecnica poetica in una prosa semplice che cerca i contrasti, un susseguirsi di vicissitudini e personaggi descritti come in un'enumerazione quasi teatrale, e soprattutto tutta l'unica linea che attraversa tutto questo: la storia di un giovane sulla sua infanzia, crescita e apprendimento. Niente di troppo profondo, solo un superficiale tour degli ambienti e del tempo, un documento sentimentale, potremmo dire in conclusione.

In Rosaura troviamo il prosatore definitivo, questa volta nella sua vena romantica. Ma romantico in questo caso non si parla di storie rosee e di personaggi edulcorati, quanto piuttosto di un romanticismo di stampo europeo, adattato ai canoni doganali argentini. È facile vedere qui

l'incipiente stile di Benito Lynch nel trattamento dell'ambiente come espressione di stati emotivi e come fattore determinante nella creazione della personalità. Una città vista come una prigione aperta, una terra e un cielo senza limiti ma la cui estensione è tanto invalicabile quanto una barriera invalicabile. Una storia d'amore e disillusione descritta con uno stile delicato e accattivante, un linguaggio dove il sentimentale non dà fastidio perché si tinge di toni cupi e misteriosi, quelli che i personaggi nascondono e che il lettore deve intuire. L'apparente semplicità dei protagonisti è compensata dalla ricchezza aspra e aspra dell'ambiente che li circonda, paesaggio e personaggi sembrano colpirsi a vicenda come membri di un felice connubio esterno. I limiti dei protagonisti, lei con il suo lirismo scelto, lui con la sua mondanità che lo mette al riparo da ogni rischio sentimentale, sono dati dall'ambiente in cui vivono, ma sono anche loro a creare quelle condizioni sociali. Un viaggio di andata e ritorno che produce storie come questa, che si ripeteranno ancora e ancora, come un cane che si morde la coda. La bravura di questo lungo racconto sta proprio in questa simbiosi di intrattenimento dolce e sentimentale, sotto la cui superficie si nasconde un'angoscia esistenziale, quasi un'allegoria dell'ostinata insistenza di ogni uomo e donna sull'amore, sulla delusione e sul dolore.

Xamaica fu pubblicato nel 1923, ma scritto nel 1919, all'età di 33 anni. È, fino a quest'anno, la sua opera più compiuta. Dalla struttura e dalla lingua è estremamente atipico per l'epoca, almeno in queste regioni, dove il romanzo di costume e di campagna predominava in forma più convenzionale, e la letteratura urbana soffriva dello stesso male, con onorevoli eccezioni. Xamaica è un romanzo che ha certi connotati autobiografici, ma sono solo elementi secondari, strumentali potremmo chiamarli, che servono da sfondo e strumento per la preparazione del romanzo. È, in linea di principio, un diario di viaggio, perché condivide con questo genere la forma di un diario. È anche un diario personale, nel senso che racconta l'evoluzione personale e i sentimenti nei confronti di uno dei passeggeri. È anche una cronaca descrittiva dei luoghi, fatta in modo poetico. Ma tutto questo è messo insieme in modo magistrale: la poetica del linguaggio je mette in risalto i luoghi visitati, a loro volta questi sono personaggi che si adattano alle vicissitudini emotive dei protagonisti. La poetica del linguaggio, che seguendo l'originaria tendenza postmodernista, è maturata verso immagini molto più provocatorie ma eleganti, sottili e originali. Ad esempio, quando parla del mare, in paragrafi estremamente belli, o quando usa la seguente immagine: “sul bordo delle piccole onde, che cadono piegandosi con il rumore morto di uno straccio bagnato”. Fa parte del suo stile usare parole non convenzionali, accettate ma non usate colloquialmente, quindi sono strane, ma costituiscono una certa forma, una peculiarità, ad esempio: "Le sue braccia sembrano essersi allungate per la caduta". Queste caratteristiche stilistiche del linguaggio, sommate ai dialoghi lontani da ogni convenzionalismo, che sembrano costruiti, anche artificiosi, fanno in realtà parte di una concezione della letteratura non come strumento per mostrare la realtà, ma per filtrarla attraverso criteri culturali di ciascun autore . La somiglianza in questo senso e in termini di un certo

tono indiretto, elegante, inverosimile che ci ricorda Eduardo Mallea non è un caso. Entrambi gli autori condividono non solo questi stilemi del linguaggio, ma anche una visione nostalgica, certamente pessimistica e avvolta da una réverie più intellettuale che sentimentale. Si tratta, quindi, di un romanzo squisito, dove la filosofia dell'esistenza non è pura retorica ma simbiosi, ponte tra l'anima e la realtà circostante; dove il linguaggio smette di essere strumento per divenire quella stessa visione, unica e plurale allo stesso tempo, perché attraverso di essa si manifestano le interiorità dei due protagonisti. Per me è senza dubbio uno dei migliori romanzi scritti in Argentina nel XX secolo.

Testi di pubblicazione postuma

I Poemi solitari e i Poemi mistici furono scritti tra il 1922 e il 1927. Risalgono ad una fase matura dell'autore, dove a livello personale scoprì un processo di spiritualizzazione vicino agli insegnamenti orientali e attraversò il periodo della sua malattia mortale. Queste poesie sono un eccellente esempio dei molteplici talenti di Ricardo per vari generi. Già nel suo libro di poesie aveva dimostrato la capacità di avvicinarsi alla poesia, sempre da un punto di vista di rottura nella struttura, dove la poetica riguardava più la forma e le immagini che il contenuto emotivo. Nelle poesie che ci interessano adesso, la rottura persiste, più attenuata, fino a formare una struttura in verso libero, dove i versi hanno quasi la forma della prosa. Potresti chiamarle poesie in prosa o prosa poetica, ma non è del tutto così. Sono poesie dai versi lunghi e dal ritmo libero, con una musica interna garantita dalla stessa audacia delle immagini. La prima serie ci racconta la solitudine dell'uomo davanti al paesaggio e tra i suoi simili, la seconda ci parla di un'estraneità spirituale che l'uomo prova rispetto a se stesso e a Dio. Sono poesie concettuali, dove prevale l'idea, affermata e guidata dalle immagini. Forse l'esempio più accurato, che prendo a caso, è il seguente: "E la cessazione del dolore precederà la falce del mio passo con un saluto del grano all'unisono davanti al mietitore".

Il Cammino è un quaderno o diario che l'autore teneva sporadicamente e rese più frequente nell'ultimo anno della sua vita. Possiamo trovare qui appunti, idee e commenti di molto tempo fa, recuperati proprio in quest'ultima fase. Vediamo così che ci sono idee che si ripetono e una congruenza ideologica negli anni rispetto allo spirito dell'uomo e alla funzione della letteratura in generale. Queste note sono intrise di un tono nostalgico, triste, a volte angosciante e deluso, ma la bellezza del linguaggio

non dà luogo a un pessimismo malaticcio, ad atteggiamenti prostrati, ma a un curioso conformismo e rassegnazione in accordo con la pace interiore che sembrava essere presente sperimentando a causa della sua malattia e con la successiva scoperta di idee mistiche. Le differenze tra Buddha e Cristo sono meno importanti delle coincidenze, ci dice. Questa posizione, assolutamente personale, era il prodotto di una ricerca dove i dogmi venivano fatti per essere infranti, dove le leggi arbitrarie venivano fatte per essere scartate, e serviva solo come strumento per la spiritualizzazione dell'individuo, poiché l'uomo è solo davanti a Dio, davanti a , durante e alla fine della sua vita. Dio e il paesaggio circondano un uomo solitario, un vuoto tenace quanto debole è il corpo umano. Ancora una cosa su questo libro. Abbiamo già fatto riferimento ad alcune somiglianze con Mallea. In questo libro questo stile è ancora più evidente, l'austerità nelle dichiarazioni, chiare, energiche, lontane da ogni retorica o adesioni ideologiche, utilizzando il linguaggio come strumento per creare un genere ibrido che Mallea ha perfezionato. Notato nei suoi romanzi, un misto tra romanzo e saggio, dove i personaggi sono impersonali e il narratore è protagonista, scrittore e alter ego di se stesso. La somiglianza non rimane solo nel tono del linguaggio, ma nella concettualizzazione delle idee filosofiche e mistiche, nella ricerca della profondità o, come amava dire Güiraldes, dell'elevazione verso la chiarezza.

Il Bravo Book è un progetto rimasto incompiuto. L'idea apparentemente era quella di sviluppare una serie di saggi poetici sull'uomo e sul suo rapporto con le circostanze sociali, politiche e culturali. Una sorta di catalogo sulle caratteristiche individuali e sul loro sviluppo nell'interrelazione con il tempo. Il risultato, breve e parziale, sembra indicare una certa somiglianza, solo nelle intenzioni e non nella forma, con la Storia di una passione argentina di Mallea. Ma quanto scritto non è rilevante.

Pampa riunisce le poche poesie che scrisse per quello che doveva essere un nuovo libro di poesie. Qui assume il tono più descrittivo, dove il paesaggio è al centro della scena, ma in questo caso ci conduce verso l'interno dell'uomo, e l'idea della divinità è quasi secondaria o indiretta. Viene ripresa l'idea della solitudine dell'uomo, ma in maniera ancora più cruda, angosciante: "...è notte sotto le stelle e sopra il mondo".

La serie di poesie sciolte, scritte tra il 1917 e il 1924, ci sorprende perché rappresentano un progresso intermedio tra l'audacia e l'immaturità del Campanaccio di cristallo e la maturità filosofica dei Poemi solitari e dei Poemi mistici. Ad eccezione di due di essi, gli altri mostrano uno sviluppo del linguaggio molto più equilibrato, tra l'audacia del simbolismo e le nuove scuole che appariranno negli anni Trenta e Quaranta. Queste poesie affrontano il tema sempre rinnovato del paesaggio come espressione dell'anima senza paura della crudezza e del cinismo, meno interessate all'umorismo o all'ironia che alla verità poetica. Poesie come Cangrejal e Chimango sono le più terribili ed eccezionali del gruppo. Entrambi hanno anche in prosa il loro gemello tematico nel Don Segundo Sombra, a

conferma di quella visione comune che legava espressioni diverse attraverso il filo della stessa preoccupazione fondamentale.

Le storie e i racconti scritti presto non sono rilevanti, sembrano meri saggi per avvicinarsi a personaggi e ambienti che avrebbe poi trattato con mano ferma.

Gli Studi e i Commentari ci presentano il Güiraldes saggistico e critico. Questo aspetto dell'autore è importante quanto la sua opera di narrativa. Gli articoli presentati sulla rivista "La Nota" ci introducono ad uno dei temi che più ha influenzato la cultura dell'autore. In risposta o in commento a un articolo su Chaplin, e seguendo una citazione di Corbiere da parte dell'autore dell'articolo, Güiraldes sottolinea il parallelismo tra il cineasta e lo scrittore francese, che serve a vedere due cose: le letture che hanno influenzato Ricardo e anche la sua moderazione per la polemica, poiché nella seconda risposta chiude l'argomento, ritenendo inutile uno scambio che non modificherebbe in alcun modo le opinioni di entrambe le parti. Gli appunti per la rivista "Proa", di cui fu uno dei direttori, ci raccontano del suo soggiorno a Parigi e della sua conoscenza dei gruppi letterari dell'epoca, dell'amicizia con diversi di loro, soprattutto con Valery Larbaud. Qui scopriamo un aspetto letterario cosmopolita di Güiraldes, scambiando esperienze e stretti rapporti con autori importanti come i simbolisti. La nota che racconta la lettura di Romain Rolland è una delle più belle, così come la descrizione degli incontri nella libreria di Adrianne Monnier, dove si incontrarono. L'articolo su Saint John-Perse ci rivela il traduttore Güiraldes, tanto esigente quanto squisito nei suoi gusti. L'articolo intitolato Grafomanía racconta il suo interesse per lo stretto limite tra finzione, realtà e filosofia, conferendo alla rilevanza e al significato delle parole un interesse filologico in linea con la sua preoccupazione di scultore di prosa e poesia. Un altro punto interessante è il suo pensiero sulla critica, non lontano da quello che di solito pensa un bravo scrittore, cioè la parzialità e l'arbitrarietà dei commenti letterari nei supplementi. A ciò contrappone i propri commenti sui libri, essendo il suo punto di vista moderato e costruttivo, e soprattutto lucido e profondo. In questi commenti non ha paura di esprimere le sue opinioni letterarie e politiche, ma queste ultime sono lontane da qualsiasi ideologia di partito, sottolineando aspetti generali della nazionalità e del pensiero, entrambi indissolubilmente legati alla formazione di un'identità. Ecco perché ci parla, ad esempio, del nazionalismo nella letteratura o nell'arte in generale: “Nella repubblica intellettuale, dovremmo essere liberi da questi giochi infantili assetati di sangue e non cercare di nazionalizzare l'intelligenza, l'arte, il genio, tranne che per il controllo ario per facilitare attraverso le traduzioni la crescita del più grande dei privilegi umani: il talento”. Leggiamo poi i commenti sulla pittura, che rivelano un altro aspetto estremamente importante di Güiraldes come intellettuale. La maggior parte di questi appunti si riferiscono al suo soggiorno a Maiorca, dove conobbe diversi pittori spagnoli e argentini. Questi articoli, privi della corrispondente illustrazione pittorica, sono disseminati di bellissimi passaggi che li elevano da semplici commenti o aneddoti. Lo stesso si può dire della

stragrande maggioranza dei suoi articoli e commenti, che non sono semplici annotazioni, ma ciascuno è costruito con l'attenzione e la dedizione di un'opera letteraria. Ecco perché troviamo frammenti di alta poesia in prosa che hanno la rara virtù di trasmettere l'impressione dell'autore su un determinato argomento e allo stesso tempo di costruire un'opera letteraria a sé stante. L'altro articolo in cui commenta l'opera di Honegger, Le pacific, è un esempio ancora più completo di quelli appena citati. Qui leggiamo la tagliente ironia del suo pensiero sul progresso in generale, ad esempio quando parla delle automobili Ford, e poi fa uno schizzo narrativo descrittivo del poema sinfonico come se lo stesse creando invece di ricrearlo. Di qui il merito di questi articoli, dove Ricardo non solo si limitò a stabilire delle opinioni, ma ciascuna di esse costituì un veicolo per la sua arte, cioè la sua prosa venata di una poetica che non ignorò mai il simbolismo, ma che maturò fino ad acquisire un proprio stile. , costante e appropriato per ogni occasione.

In Notas y apuntes troviamo innanzitutto una serie di frasi, aforismi o brevi pensieri, che si distinguono per la concisione, di cui Güiraldes fece una legge della sua letteratura, e per la visione profonda di entrambi gli aspetti banali, in cui immergeva il suo sguardo provocatorio. , così come altri molto più profondi. Gli appunti sulla guerra europea sono, tuttavia, molto più deboli. Soffrono di una retorica che non contribuisce o non dice nulla sulla guerra, soffrono di una certa paralisi poetica che ha lasciato spazio all'espressione superficiale. Güiraldes non era uno scrittore politico, e di fronte a qualsiasi polemica o retorica superficiale preferì ritirarsi dopo aver espresso la sua sincera opinione. Gli Appunti di un libro maiorchino ci riportano al miglior Güiraldes, in una serie di impressioni e aneddoti sul suo soggiorno a Maiorca. Qui, come nella descrizione della Pampa, il paesaggio è in primo piano, essendo una simbiosi con la lingua prescelta, quindi il risultato è un'opera letteraria che non manca di alcun presunto sviluppo a cui era destinata come parte di un'opera maggiore incompiuta. . La descrizione dei vecchi marinai e pescatori di Puerto Pollensa è tra le migliori della sua breve letteratura saggistica. Ma in Güiraldes, come abbiamo detto prima, la finzione è collegata alla realtà in un modo peculiare, la cronaca assume l'aspetto di finzione a causa del trattamento utilizzato per trasmetterla, quindi invece di perdere enfasi, viene incorporata nell'immaginario del lettore attraverso questa modalità libera, e poi rimane più a lungo e produce più impressione nell'anima del lettore. La serie di Appunti su argomenti vari sono altre scoperte linguistiche e letterarie, dove la visione poetica si collega con opinioni sulla realtà del loro tempo, e che tuttavia condividono un'attualità, per la stessa trattazione scelta di cui abbiamo già parlato, con la situazione attuale del lettore.

L'Epistolario non fa altro che affermare le impressioni sopra riportate. Ogni lettera è preparata in modo letterario, anche se bisogna stabilire, anche se è una verità lapalissiana, che a quel tempo il genere epistolare era considerato con tale status, almeno in certe classi sociali e intellettuali. Ognuno di loro ha i suoi meriti, sottolineo soprattutto quello in cui annuncia

ai colleghi Borges e Caraffa le sue dimissioni dalla direzione della rivista Proa. Le difficoltà e le complicazioni, le resistenze e le delusioni nel realizzare la rivista sembrano essere l'esatto riflesso di ciò che sta accadendo oggi. Nulla è cambiato nell'atteggiamento sia ufficiale che privato nei confronti di queste imprese. Ciò che in un primo momento sembrava promettere un grande successo, basato sul volontariato di un giovane desideroso di esprimere opinioni e abbattere vecchi tabù, presto si oppone all'invidia, agli interessi politici, ecc. Le sue ultime lettere, pur essendo già colpite dalla malattia, non ne parlano, anche se si percepisce una certa aria malinconica che non fa altro che esaltarlo come persona e intellettuale. Infine, per concludere questo profilo che non ha altro scopo se non quello di mettere in risalto la personalità di uno degli scrittori più importanti dell'Argentina, trascrivo uno dei suoi ultimi pensieri sul suo atteggiamento nei confronti della letteratura: “Ho un senso religioso e metafisico della poesia . Lo considero il nostro percorso e co"Beh, non guardo il lato dei nostri talloni."

Fabiano Vique

La vita stessa e altre minifiction (2006)

Il racconto breve o iperbreve, la cosiddetta micro-fiction che non occupa al massimo più di una pagina, ha più requisiti da soddisfare, più limitazioni e regole che la restringono, forse di qualsiasi altro genere o formato di narrativa. Ma come in tutta l'arte, la sfida è un incentivo, un motore per il buon mestiere del creatore. Per alcuni autori questo genere o formato non sembra nascondere segreti. Il delicato equilibrio tra sorpresa, assurdità, realtà, finzione e umorismo deve essere visto nella giusta proporzione a seconda di ogni storia da raccontare. Fabián Vique è uno di questi artigiani che sa come costruire, creare e sfumare le loro storie. Dalle stesse storie raccontate, originali, profonde, terribili in molti casi, si passa attraverso una serie di sfumature che ricorrono in ogni paragrafo, a volte in due frasi diverse. La varietà delle risorse è grande: il punto di vista che cambia, la storia che inizia come una e finisce per rifletterne un'altra, una storia parallela verso la quale l'occhio della telecamera si dirige improvvisamente, l'umorismo, opportunamente proporzionato, collocato direttamente nel testi più brevi soprattutto, per alleviare il clima e la tensione che il resto provoca. A volte, questo umorismo si concede dei passi timidi, come se facesse capolino, nelle storie forti, fornendo un tono chiaro e un'aria fresca che non fa altro che accentuare il contrasto e offrire sollievo al punto principale di ogni storia. Ma uno dei grandi pregi di questi testi è lo sviluppo dei personaggi. Sono appena abbozzati, ma la loro descrizione è così accurata che è molto facile immaginarli, anche quando sono personaggi stravaganti o l'assurdità è il punto principale della loro esistenza. Per questo la verosimiglianza, così difficile in un testo breve, qui si radica in caratteri ben

definiti attraverso un linguaggio preciso; Ecco perché ho detto prima che queste finzioni sono sapientemente costruite. A volte si tende a disillusi dai testi brevi perché danno eccessivo risalto all'aneddoto banale o all'episodio divertente. L'assurdo, tuttavia, a volte salva la situazione, ma da solo può fare ben poco se non c'è uno sfondo più profondo e trascendente. Per scrivere letteratura, penso, devi avere qualcosa di interessante da dire. Questi racconti di Vique dimostrano e confermano che in uno spazio brevissimo si può parlare di cose importanti come la morte o il male, di Dio e della vita oltre la morte, dell'amore e delle sue molteplici sfaccettature, complessità e contraddizioni. Ci sono testi magnifici e commoventi, come Morti quotidiane, altri in cui l'umorismo nasconde disturbi inquietanti, come Lo Spitter o Il Maiale di Rafel Castillo, o anche quando parlano del tempo e di Dio, come in God and Siod, Ten Minutes, La fine dei suicidi ferroviari. Ci sono storie in cui prevalgono personaggi strani, e il loro stesso mistero eleva la storia a livelli crudi e intensi, come Nicanor's Baby o Tormented. La qualità delle storie raccontate ricorda i grandi temi di Kafka, Buzzati o Schulz, anche se lo stile è molto particolare, non del tutto locale ma di calda familiarità, quasi spensierato e disinvolto, ma questa di per sé è una costruzione accuratamente preparata. Ciò che sembra casuale e semplice può trasmettere più preoccupazione di ciò che è artificiale. Si tratta, quindi, di un requisito in più per la buona riuscita di un pezzo breve, se vogliamo che questo tipo di testo vada oltre gli angusti limiti della battuta o dell'aneddoto per raggiungere i livelli a cui hanno raggiunto autori come Hesse, Borges o quelli sopra citati. presi. Vique contribuisce, del resto, con testi che senza dubbio arricchiscono il genere e la letteratura in generale.

Variazioni sul sogno di Chuang Tzu (2009)

Vique ci ha abituato ai suoi testi brevi, dove le opportune dosi di ironia, assurdità, umorismo e profondità intellettuale si combinano in un sapiente equilibrio. Le microfiction sono altrettanto o più difficili da leggere di un testo lungo, non a causa del tempo di lettura o della densità strutturale o della complessità del linguaggio, ma a causa di ciò che implicano in ciò che non dicono. Questo non dire è, secondo me, la chiave principale di tutta la letteratura di fantasia, e soprattutto dei testi brevi, come accade anche, e soprattutto, nella poesia. Se ci atteniamo al racconto breve, la microfiction non va confusa con un aneddoto superficiale, o qualcosa di più simile a una battuta dopo cena (chiariamoci, con tutto il rispetto che merita una bella battuta, che ci sono senza dubbio grandi differenze di qualità in questo genere). Da un lato l’autore non deve confondere la brevità con la facilità, motivo per cui la sua opera deve essere più pensata, più meditata, per

raggiungere l’estrema sintesi necessaria all’efficacia del suo testo. D'altra parte, il lettore non deve confondere l'apparente semplicità di l storia con qualcosa di fugace o di facile lettura. Se la microfiction raggiungesse la sua missione, il suo obiettivo fondamentale di intrattenere e commuovere, di trasmettere e catturare una sensazione, un sentimento, un pensiero, in breve, realizzando ciò che dovrebbe essere la letteratura di fantasia, le parole appena lette ti perseguiteranno la testa per un po' dopo che avrete voltato pagina, prima di passare a quella successiva, e addirittura vi indurrà, una volta finito il libro, ad aprirlo di nuovo e a ripercorrere ciò che avete letto per corroborare, confermare o godere ancora una volta di piacere o shock della tua lettura. I racconti di Vique a cui ora ci riferiamo assolvono pienamente a questa funzione. A mio avviso, questa raccolta conferma il talento dell'autore nel guardare con occhio critico, con mezzi concisi, serrati, ironici, indiretti, sia il crudele che il tragico, l'assurdo e il semplice che costituiscono le cose del mondo. Dico le cose come dico Uomini e Donne, perché nei testi di questo libro si parla, facendo riferimento al titolo e soprattutto nell'ultima parte dedicata alle variazioni sul sogno di Chang Tzu, dell'identità e dei suoi limiti. Troviamo qui una serie di parole e temi che, invece di litigare tra loro, per le loro connotazioni apparentemente contrarie, giocano e si scambiano i ruoli. Parliamo, ad esempio, delle apparenti contraddizioni tra realtà e finzione, tra assurdità e logica. In una parola, non si prendono sul serio né si prendono sul serio, ed è per questo che il lettore entra in questo gioco con l'intenzione di divertirsi, e ne esce commosso, perfino confuso, nel senso buono e positivo del termine, ovviamente. Confusione come rottura di pregiudizi o convenzioni. L'umorismo come pausa dalle solennità. L'ironia come mezzo per strappare mantelli o coperture ipocrite.

Certo, non tutti i testi sono sempre così densi, ci sono pagine che hanno la funzione di alleviare, rilassare lo sforzo del lettore di leggere il significato tra le righe, e questa è anche una delle caratteristiche implicite di una raccolta di microfiction. Questo libro di Vique mantiene la qualità dei precedenti, oserei dire addirittura che li supera in alcune caratteristiche: più concisione con conseguente maggiore densità di significato, meno umorismo ma ben dosato nei momenti necessari, più ironia, ironia quasi tragica e lodevole umorismo nero dello stile più raffinato. Trovo soprattutto e soprattutto una maggiore profondità delle idee filosofiche, come se l'autore avesse cominciato a meditare coscienziosamente e avesse ottenuto una serie non di aforismi, ma di meditazioni come racconti orientali, caratterizzati dalla loro brevità e densità di significato. Non è altro, credo, che la funzione primaria della letteratura nei suoi modi più originali, cronologicamente parlando: la leggenda, la favola, e ancor più prima di esse, la brevità come spazio sufficiente attraverso cui guardare l'ampia distesa del mondo. mondo nascosto dietro la superficie ingannevole di quel mondo.

Pietro Hartling

Gli occhi di Waiblinger (1987)

Questo romanzo dell'autore svevo, che iniziò come giornalista e solo all'età di quarant'anni si dedicò pienamente alla letteratura, pubblicando libri di poesie, saggi e romanzi, si apre come un romanzo molto promettente. In linea di principio, il linguaggio è estremamente accurato e di alta qualità. Le frasi sono esatte, non cadono mai nei luoghi comuni, e il suo stile ha la caratteristica di non abbondare in immagini, ma piuttosto in azioni indirette. I dialoghi cioè vengono trascritti letteralmente, ma senza le tradizionali scritture, bensì come parte implicita del testo. Questo rientra nell'obiettivo dell'autore, poiché uno degli assi tematici del romanzo è la dicotomia arte-vita, che ha preoccupato tanti autori, tra cui un altro vicino alla sfera culturale e spaziale di Hartling: Thomas Mann. Qui il protagonista è un poeta che intende entrare, per imposizione dei genitori, allo Stift, istituto di teologia e filosofia dove studiarono grandi autori come Holderlin e Schelling. Ma il punto di vista scelto, conciso, ristretto, ambiguo, sembra narrare la vita del giovane protagonista così come la scrive, o viceversa, quando vive, la vita si scrive. La sua immaginazione sugli avvenimenti immediati coincide con la realtà, o forse sono ricordi che rivive come premonizioni a posteriori. Realtà e finzione, quindi, si costruiscono e ricostruiscono a vicenda. Il linguaggio è senza tempo, e questo è un altro pregio del romanzo. L'unico indizio del periodo si ha quando Holderlin viene menzionato come conoscente e contemporaneo del protagonista, al quale fa visita durante la sua prigionia. Sappiamo allora che siamo nella prima metà del 1800, ma la data esatta ci viene data solo oltre la metà del romanzo. Questo tipo di stile è una scoperta, austera, quasi autistica, potremmo dire, dove tutto avviene

dal punto di vista del protagonista, motivo per cui le azioni esterne fanno parte di qualcosa che sembra leggere e non vedere, o nello stesso momento in cui lo scrive. I difetti di questo romanzo emergono quando tutti questi elementi positivi non diventano elementi di utilità ma piuttosto semplici fattori sciolti e sprecati. La protagonista vive una storia d'amore con una giovane donna di origine ebraica, rapporto contrastato dalla sua famiglia. Il punto è che non sappiamo se questa resistenza sia dovuta a fattori sociali prevalenti, al background del protagonista (si dice che si sia innamorato senza successo di un'altra giovane donna e una volta abbia tentato il suicidio), o a fattori di incesto. che si insinuano nella famiglia della donna Queste ambiguità, invece di svolgere una funzione misteriosa, un fattore che fornisce alcuni indizi ma non vengono detti direttamente, creano confusione a causa della loro vaghezza e debolezza. Il personaggio di Holderlin e il suo rapporto indiretto con il protagonista, cioè il rapporto vita-arte, non viene sviluppato, e viene dato solo come un indizio incompiuto, come un percorso che promette molto e si interrompe improvvisamente. La struttura del romanzo è divisa in capitoli che alternano il punto di vista della protagonista e quello di una ragazza adottata che vive con la fidanzata di Waiblinger. Questa ragazza è segretamente innamorata di lui, e svolge a sua volta la funzione di personaggio testimone, ma alla fine la sua reale funzione non è chiara, non segue un'evoluzione, non si capisce l'obiettivo dell'utilizzo di questo personaggio perché in fine non ha conseguenze nemmeno nella vita del protagonista né nella struttura emotiva della trama. Se la sua funzione fosse quella di rivelare il contrasto tra la realtà e l'interiorità della protagonista, non è adempiuta, perché il punto di vista della ragazza è scritto come un'altra interiorità, e c'è anche, come dicevamo, un'evoluzione che indica un'altra strada. o possibile funzione. Non sto parlando dell'evoluzione del personaggio come persona, ma come strumento all'interno del progetto del romanzo, come ingranaggio nella macchina che fa avanzare la trama intellettuale ed emotiva, cioè le trasformazioni dei conflitti all'interno di questo romanzo mondo. Insomma, è un romanzo che si legge promettendo e che ha un obiettivo ambizioso, ma che declina terribilmente nella sua risoluzione, rimanendo, come un paradosso, sulla superficie delle proprie ambizioni, senza approfondire né sviluppare. Penso che questo romanzo avrebbe guadagnato molto con una lunghezza maggiore per approfondire lo sviluppo dei personaggi e dei conflitti, interessanti come in questo caso i corridoi che ogni scrittore deve percorrere per dare coerenza a due forze solo apparentemente contrastanti .letteratura e vita.

Francis Bret Harte

Schizzi californiani

Una raccolta di racconti dello scrittore americano, che comprende i primi testi fino agli ultimi della sua produzione, costituisce un'antologia, se non sufficiente, almeno degna e soddisfacente della sua arte. Questi racconti di Bret Harte hanno, in linea di principio, un'ambientazione esclusiva: la California nella prima metà del XIX secolo. Poi, per essere più specifici, diremo che all'interno di questo stato nordamericano, le storie si trovano in un'area limitata dalle città nate come campi minerari. L'autore colloca la sua narrativa in quest'ambito, e per farlo utilizza sia la finzione che la realtà. Per chi non conosce quella zona e quell'epoca, i paesi citati, a meno che non esistano ancora, non dicono nulla di particolare, potrebbero essere sia inventati che veri. Da qui la prima ambiguità, che non è altro che un fattore a favore della verosimiglianza delle storie raccontate. Bret Harte racconta come un cronista, ha quel linguaggio o stile che apparentemente è quello di chi scrive raccontando aneddoti di un tempo. Utilizza, anche se non letteralmente ma con una sottigliezza degna del miglior stile narrativo, i

forse, si dice, i condizionali e i flashback che sono appena accennati e non disturbano, ma anzi aggiungono impercettibilmente indizi per la comprensione del racconto. storia. E le storie non sono sempre complesse. Alcune trame lo sono, ma il linguaggio semplice e misurato, semplice ma lavorato, con la migliore tecnica che il giornalismo può fornire, cioè il racconto dei fatti e la lieve insinuazione, smonta le trame fino a intravederle e le rimette insieme. Allora il lettore ha visto abbastanza per capire cosa si nasconde nell'oscurità dei personaggi. Quando la trama è semplice, il linguaggio fornisce in modo soddisfacente la funzione di attenzione del lettore. Qui dobbiamo dire che la poesia del linguaggio è il mezzo principale con cui i personaggi vengono descritti non in modo convenzionale, ma attraverso la loro fusione con il paesaggio, e l'ambientazione è la protagonista principale di queste storie. Inoltre non sovrasta la descrizione visiva in questo senso, ma crea piuttosto un clima stilistico-emotivo. Il luogo è il verbo, cioè il soggetto e l'azione allo stesso tempo. Potremmo collegarlo a Mark Twain nel suo tema , ma in Bret Harte l'ironia non è la cosa principale, e l'umorismo è misurato e solo uno strumento di sollievo nella trama di queste storie. Il suo sguardo ha una tenerezza grandissima verso i personaggi, che solitamente sono poveri o falliti. I suoi giocatori di carte imbrogliano, ma sono anche capaci di altruismo e di condotta sublime di fronte a determinate circostanze. Anche le loro donne sono sopravvissute, alcune traditrici, ma semplicemente sopravvissute in un mondo di uomini. I personaggi, quindi, non sono ricchi nella loro descrizione ma nei loro comportamenti, e soprattutto nel loro rapporto con l'ambiente. È curioso come i personaggi più ricchi siano quelli che si adattano all'ambiente selvaggio e violento in cui vivono, e quelli che vengono o si spostano verso est, cioè verso la vita più civile, sembrano smarriti, deboli o di una certa moralità effeminatezza. L'occhio destro del comandante è una storia che racchiude un'ambiguità di reminiscenze quasi fantastiche, La fortuna di Roaring Camp è uno dei suoi racconti migliori, dove un intero accampamento alleva il figlio di una prostituta come una sorta di tesoro, The Poker Outlaws Flat mostra l'altruismo e il sacrificio di cui è capace la presunta feccia della società in circostanze estreme, The Tennesee Partner è un altro esempio del caso precedente e include uno dei finali più emozionanti di questi storie. Brown di Calaveras, Miggles e How Santa Claus Came to Simpson's Bar sono tanti esempi di questo altruismo e spirito di sacrificio dei personaggi. Gli uomini e le donne di Bret Harte sono capaci di uccidere spietatamente, ma così come prendono ogni giorno queste decisioni drastiche, proprio per questo, forse, sono capaci di sacrificare se stessi per il bene di un'altra persona. Ciò che accomuna queste storie, oltre al luogo e alle caratteristiche dei suoi abitanti, sono i personaggi che riappaiono sulla scena in diverse storie, i giocatori d'azzardo Jack Hamlin e John Oakhurst, per esempio, o Yuba Bill, il conducente della diligenza, che crea un legame in più per creare verosimiglianza in questo mondo di cui Bret Harte ci regala la cronaca. Un mondo che sembra reale ma ha il sapore di ciò che è stato ben immaginato e raccontato; che possiede, allo stesso tempo, la certezza di un tempo passato e l'insinuante fantasia di ciò che non

è mai stato vissuto ma raccontato più e più volte. Non è un caso, quindi, che Jorge Luis Borges abbia preceduto questa antologia. La cronaca di tempi violenti e personaggi dalla natura contraddittoria erano legati alla sua fascinazione per una Buenos Aires remota e immaginaria, popolata da uomini malvagi dai volti di pietra ma dallo spirito di un bambino spaventato.

Bertrand Russell

Saggi impopolari (1950)

Il mio primo contatto con Russell è avvenuto molti anni fa. Avevo poco più di trent’anni quando lessi il Dizionario dell’uomo contemporaneo. All’epoca mi piaceva molto questo approccio iniziale ad una filosofia più seria rispetto a quella che avevo sperimentato al liceo. Le sue definizioni e spiegazioni chiare ma non troppo semplicistiche, la sua vasta conoscenza di tutti i rami della cultura, sono state per me una scoperta importante. Quindi, leggere di nuovo di Russell era un debito in sospeso. La narrativa ha sempre guadagnato terreno sulla filosofia, quindi solo molto tempo dopo ho letto Saggi impopolari. Poi sono passati alcuni anni e un po' di esperienza e di apprendimento, e forse, anche, un certo criterio che mi permetteva di vedere i difetti dove prima non li vedevo, o se li avvertivo, non erano chiari.

Ho iniziato questo libro pensando di apprezzarlo tanto quanto il precedente. Il primo capitolo parla della filosofia e del suo rapporto con la politica. Ci dice anche che la scienza rappresenta il liberalismo, poiché si basa sul dubbio e sulla sperimentazione permanente. Il secondo capitolo ci dice che la filosofia ha la capacità di porre guide e limiti alle scoperte della scienza. Il terzo capitolo o saggio ci racconta la situazione politica di quel tempo, il pericolo del comunismo e la minaccia di una terza guerra mondiale. Propone tre possibili ipotesi per il futuro dell'umanità prima della fine del secolo. È qui che iniziano gli errori. È ovvio che è difficile per qualsiasi pensatore immerso nei conflitti del suo tempo essere sufficientemente imparziale. Le tue ipotesi sembrano un po' infantili considerando quello che è successo dopo. Ci parla, ad esempio, della completa distruzione dell'umanità o della creazione di un governo mondiale comune. La realtà che seguì, se non del tutto lontana dalle sue idee, fu molto più complessa. Il suo commento sul pericolo del comunismo è in linea con le paranoie dell'epoca, se non anche frutto di una tendenza che il suo linguaggio un po' superficiale non tende a negare. Ci racconta la differenza tra l'Unione Sovietica e gli Stati Uniti in termini di libertà, ma non tiene conto della comparsa del maccartismo e dell'imperialismo culturale del periodo successivo. decenni. L'altro problema è che giustifica anche l'uso della forza quando, ad esempio, un paese è minacciato da un'idea o una forza pericolosa, che contraddice le idee presentate nei capitoli precedenti, dove ci parla della filosofia e del liberalismo come la forza capace di evitare ogni conflitto e violenza. Russell era un grande pensatore, immerso nei conflitti del suo tempo e molto capace di adattarsi ai bisogni e alle circostanze. Pertanto, più che un filosofo profondo, fu una sorta di politico delle discipline del pensiero. Ha viaggiato dalla matematica alle scienze, dalla sociologia alla politica, dalla filosofia alla letteratura. Rileggendo adesso il suo Dizionario dell'uomo contemporaneo, noto una somiglianza di impressioni. Il suo stile fa di lui una sorta di divulgatore generale, un intermediario tra la complessità delle discipline intellettuali e la gente comune. Non voglio dire che in altri libri non troviamo un Russell più profondo, perché non li conosco, né che i suoi pensieri intimi non siano molto più interessanti di quanto pubblicato. La sua popolarità forse venne proprio da lì, essendo un intellettuale di massa, qualcuno che portava alla luce le idee generali della scienza e della filosofia con una certa ironia e umorismo intelligente. Qualcosa di accessibile all'uomo comune che non aveva accesso o capacità di comprensione profonda o discussione costruttiva di gravi problemi umani. Ci sono anche alcune sue teorie che sono cadute in una certa assurdità, come il possibile governo mondiale e la polizia comune. I suoi giudizi su altri autori e pensatori, che a chi non li ha letti possono sembrare intelligenti solo perché Russel li esprime con travolgente sapienza e tagliente ironia, si rivelano arbitrari quando si leggono quegli autori con criterio personale, critico e maturo. In sintesi, le sue idee sono alquanto semplicistiche, almeno alla luce di quanto letto, generale e parziale. Il suo stile è alquanto arrogante e non nasconde una posizione personale poco disposta ad accettare l'arbitrarietà delle sue opinioni, ed è per questo che la sua figura risulta essere quella di

chi è più impegnato con se stesso e con i propri criteri che quella di un pensatore interessato all'angoscia ancestrale dell'uomo e alla sua ricerca dell'origine attraverso la conoscenza.

Miguel de Cervantes Saavedra

I dodici romanzi esemplari (1613)

È generalmente riconosciuto che Cervantes ha fondato il romanzo moderno con Don Chisciotte della Mancia, stabilendo la struttura e il filo conduttore della trama attorno allo stesso personaggio principale. Sebbene i romanzi antichi o i poemi epici fossero una successione di avventure con poca relazione cronologica o verosimiglianza nel loro rapporto diretto tra loro, Don Chisciotte, costituendo anche una serie di aneddoti successivi, hanno in comune non solo un certo carattere, ma una causa ed effetto rapporto che modifica le scene successive, e quindi, poiché non si tratta più di semplici episodi ma di scene, si forma uno schema narrativo che comprende uno sviluppo. Questo sviluppo è ciò che d'ora in poi chiameremo storia o intreccio, in cui sono coinvolti sia l'intreccio che fattori psicologici. All'epoca questi termini non si usavano, certo, ma è implicita, nelle previe

estrapolazioni che ci permettiamo, l'idea dello sviluppo e della crescita dei personaggi. Di conseguenza si pone allora uno dei problemi chiave del romanzo: cos'è più importante, la trama o l'esplorazione dei personaggi? Successivamente sarebbe arrivata un'altra questione ancora più controversa, soprattutto per il XX secolo: la dicotomia tra storia o trama e linguaggio. Tutto questo fa da preambolo per parlare dei Romanzi esemplari, dodici lunghi racconti che Cervantes pubblicò all'età di 66 anni, già con la fama di Don Chisciotte al seguito. Questi racconti lunghi potrebbero anche chiamarsi nouvelles, ma secondo me hanno la struttura moderna di un racconto, e sono di un'eccellenza che trascende i quattro secoli in cui sono vissuti. Innanzitutto riconosciamo subito uno stile di linguaggio che abbiamo già visto in Don Chisciotte. È uno stile difficile da definire o classificare. Ha gli idiomi spagnoli dell'epoca, il suo tono e gli accenti caratteristici, una fluidità verbosa tremendamente abbondante ed estremamente leggera. È semplice allo stesso tempo che non cade in facilità o concessioni al cattivo gusto. Ma soprattutto è forse la musica del suo racconto, una poetica coinvolta tanto nel modo di parlare quanto in quello di scrivere, inclusa nella forma grammaticale e nei giri specifici di ogni persona, in questo caso di ogni autore. Tutto ciò costituisce un ritmo che non diminuisce né si satura per eccesso di barocco. Questo linguaggio si confonde implicitamente con i temi di cui tratta, o meglio con un'altra delle risorse stilistiche che fanno da sfondo tra il linguaggio e il tema, cioè l'ironia e l'umorismo, il sarcasmo e la tenerezza. Questi sono gli ingredienti del punto di vista di Cervantes. È uno scrittore realista, senza dubbio, dedito a catturare la vita della gente comune. I suoi personaggi sono i poveri, gli abbandonati, i ladri, gli zingari. Ma questa realtà, invece di essere vista esclusivamente nei suoi fattori oscuri o negativi, viene valorizzata da una visione sarcastica e umoristica, il cui obiettivo non è attenuare il dramma, ma al contrario renderlo evidente a noi stessi, da ridere, poi, e quindi pensare e poi piangere, alle nostre stesse miserie. L'altro aspetto è il tema. Qui le trame sono in alcuni casi legate ai temi consueti dei romanzi dell'epoca. Le fanciulle vengono rapite come ragazze che vengono allevate come figlie di altri, finché qualche gentiluomo non ritiene opportuno scoprire l'insabbiamento e rivelare la verità, dietro pagamento da parte della fanciulla. In questo caso possiamo includere La zingara, L'inglese spagnola e L'illustre Mop. Altro tema legato al precedente è il disonore dell'adolescente o della fanciulla, come ne Le due fanciulle e La forza del sangue, ma anche un tema forte come lo stupro viene stemperato all'interno di una trattazione stilistica conforme ai canoni dell'epoca. , lodando il coraggio e il buon senso delle donne e il buon giudizio degli uomini pentiti. Queste concessioni, però, pur indebolendo la forza narrativa, soprattutto nell'ultimo racconto citato, sono salvate dalla bravura e dalla sottile ironia dell'autore. Il tema del picaresco è nei personaggi ladri o "animati" che vediamo in Rinconete y Cortadillo e La Señora Cornelia. Il geloso dell'Estremadura è uno dei migliori della serie, che rientrerebbe nella classificazione precedente, ma che si distingue per lo sviluppo magistrale del personaggio principale, il vecchio geloso che rinchiude la sua giovane moglie. E qui non sono tanto le

caratteristiche psicologiche ad influenzare, quanto piuttosto i semplici atti e le descrizioni dell'ambiente della casa chiusa, che di per sé costituiscono uno dei migliori scritti in lingua spagnola. Questa storia è un perfetto esempio della totale simbiosi tra trama, stile, ambientazione e personaggi. Il signor Vidriera potrebbe anche essere classificato come picaresco, ma questo personaggio non è qualcuno che vuole approfittarsi degli altri a proprio vantaggio, ma agisce per follia temporanea. Le sue definizioni e argomentazioni sulla realtà sono di insuperabile acutezza, condividendo sia la dura ironia che l'umorismo ingenuo. Questi appunti e riflessioni sul mondo e sull'uomo, che qui emergono come il tema principale del racconto, sono dispersi in tutti gli altri, e vale la pena citare La gitanilla (vedi il monologo sulla vita degli zingari) e Rinconete y Cortadillo (sulla vita dei ladri). Il matrimonio ingannevole è un altro dei momenti salienti dovuti alla rottura della forma convenzionale del romanzo. Da un episodio con protagonisti personaggi picareschi si entra in un discorso che porta il suo stesso nome come romanzo dentro questo romanzo o racconto. Cervantes ci ha già abituato a questi riferimenti alla realtà e alla finzione mescolati nel suo Quxote. Questo testo non è una saga, poiché la sua lunghezza lo differenzia sia negli obiettivi che nei risultati raggiunti. Due cani, Cipión e Berganza, cani dell'ospedale (o dell'ospizio), scoprono di poter parlare e, senza potersi fermare, parlano della loro vita, dei proprietari che hanno avuto, e le loro riflessioni semi-filosofiche sono un pretesto per parlare sull'uomo e sul mondo. Questa storia contiene uno dei frammenti più riusciti e belli, quando Berganza racconta ciò che una strega gli ha raccontato sui suoi antenati. Questo episodio si distingue sia per la bellezza narrativa che per la forza tematica che implica e sottende. Il mistero del male e della magia appena accennato all'interno di un testo la cui ironia e tenerezza si alternano così magistralmente da confondersi fino a lasciare nella bocca del lettore questo retrogusto agrodolce e piacevole allo stesso tempo. L'ultimo racconto, La falsa zia, si distingue per la più nuda crudezza del tema, una giovane donna viene prostituita da una donna che la raccolse dalla strada. Come nel resto dei racconti, il finale è felice, e l'amore è l'elemento che salva le giovani donne perdute, ma è un testo che concentra anche in meno pagine e in maggiore densità tutto quello che abbiamo detto, ironia e un certo umorismo. .tragico come mezzo per rendere tollerabile la realtà crudele.

Il sesso è come la guerra

“Siamo così sopraffatti dalla quantità di libri, che difficilmente ci rendiamo più conto che un libro può essere prezioso come un gioiello, o un bel quadro, in cui si può guardare ogni volta sempre più in profondità.”

David Herbert Lawrence

D. H. Lawrence

L'amante di Lady Chatterley (1928)

Romanzo scritto a 34 anni, dDimostra una maturità espressiva e una lucidità uniche, oltre, ovviamente, a un'audacia che non è un mero effetto narrativo ma nasce naturalmente e necessariamente dal tema. E la parola, naturale o naturalismo, emerge implicitamente nella concezione di questo romanzo. Naturale non solo per l'attenta, quasi bucolica descrizione della natura che vediamo in alcuni racconti di Lawrence, ma per la funzione poetica e complementare che essa ha rispetto alle rigide personalità dei personaggi, e di estrapolazione o proiezione invertita di ciò che essi hanno deciso volontariamente di nascondersi, ma anche con l'obiettivo di trasmettere una certa realtà nel modo più fedele possibile. Leggendo questo romanzo, l'associazione con Zola non è arbitraria, ma quasi diretta. Le somiglianze non si esauriscono nell'obiettivo quasi scientifico di studiare la fisiologia di una società, i suoi comportamenti, le sue repressioni, ipocrisie e debolezze, perfino la sua freddezza e crudeltà verso gli altri e verso se stessa. La somiglianza aumenta se si pensa all'audacia descrittiva e narrativa, all'assenza di pregiudizi e alla rottura di tabù riguardo ad alcuni argomenti che fino ad allora erano stati esplorati solo dalla letteratura marginale, pornografica se così si poteva definire all'epoca. Lawrence decide di mettere a nudo le azioni e i pensieri, le parole quotidiane che tutti pensiamo ma siamo costretti a reprimere per riguardo verso gli altri secondo l'educazione che ci è stata data. Parole profane, gesti osceni, tutta una naturale espansione di espressioni che nascono spontanee dalla felicità e dal piacere che due persone giovani e sane possono provare nell'atto sessuale, prima e dopo. Il desiderio innato di sensazioni e giochi precedenti, liberi da ogni doppio senso, e quindi da ogni male, dopo il sesso. E questa audacia non è semplicemente una ricerca di effetto, ma un’espansione, una liberazione psichica da tutto un sistema di repressioni e di valori sconvolti. Clifford Chatterley è invalido a causa della guerra e non potrà avere figli. Questa estremità del triangolo amoroso è quella che emerge per prima come un personaggio patetico che dobbiamo comprendere e compatire. Tuttavia, la rabbia per la sua condizione e una scala di valori e pregiudizi appresi lo spingono a comportarsi in modo egoista e crudele nei confronti di sua moglie e del suo popolo. Allora smettiamo di provare pietà per lui, e la pietà per i deboli si trasforma in disprezzo per gli istinti vili. Lady Chatterley si spoglia gradualmente dei suoi pregiudizi di classe e si lascia sopraffare prima dal desiderio sessuale, poi dalla superiorità di un corpo e di una mente spogliati di ogni pregiudizio e condiscendenza. Questi sono il corpo e

la mente del ranger, un individuo disincantato, cinico nei confronti della vita in generale e delle donne in particolare. Disincantato dalla vita, sa solo che il "formicolio che gli nasce tra le gambe" è qualcosa che lo incatenerà ancora una volta a un desiderio e a una relazione di cui si pentirà ma che non potrà evitare. I discorsi tra gli innamorati sono pieni di cinismo e di un'esplorazione triste e patetica delle relazioni interpersonali e della condizione umana in generale. L'umorismo acido e la velata ironia vengono trasportati placidamente e sottilmente al di sopra della vertigine sessuale che ancora oggi, quasi novant'anni dopo, sottopone il lettore a una suprema rivelazione del proprio sesso e delle proprie esperienze sessuali. Non esiste la pornografia, non si può nemmeno parlare di erotismo esplicito. Le parole pene e figa (usando i termini tradizionali della traduzione) vengono citate in modo naturale e provocatorio allo stesso tempo. Non è poco importante dire che se le espressioni apertamente esplicite del guardaboschi scontrano per la sua sicurezza di sé e per la sua lucidità, necessaria mescolanza di educazione aristocratica e semplicità contadina, il modo di comportarsi di Constance cerca di mostrare ciò che le donne sentono al di là delle maschera che devono esporre alla società, cioè un comportamento dignitoso e raffinato. Lawrence si è impegnato a tradurre il più fedelmente possibile il piacere innato nelle funzioni sessuali femminili, non attraverso la genitalità cruda, ma attraverso le sensazioni e i giochi delicati, eppure aspri, del sesso. La foresta è un'altra protagonista del romanzo, rappresenta il luogo di isolamento dove un uomo e una donna possono essere se stessi senza essere esposti alle opinioni degli altri. Una foresta interiore, potremmo dire. La città o il paese di Wragby rappresenta l'opposto, il dovere e ciò che dovrebbe essere, le maschere del potere e del denaro, la buona società mantenuta coscienziosamente con manovre crudeli approvate da una lotta di classe che contempla solo la sopravvivenza del più adatto. Ed è questo il grande contrasto che rappresenta, forse, il tema più importante del romanzo, al di là del sesso e dei desideri umani. La caduta di una società corrotta dalle proprie repressioni, dai desideri e l'amore distorto e trasformato in mostri dalle loro stesse mani. Clifford fa di tutto pur di impedire la chiusura delle miniere che da secoli sostengono la sua famiglia, a fronte di un lento ma deciso avanzare dei cambiamenti sociali e della crescita del potere sindacale e operaio. Clifford si nasconde prima dietro il suo lavoro di scrittore, modo forse più valido per incanalare la rabbia della sua circostanza, anche se il suo lavoro manca di spirito, poi dietro l'arduo lavoro di ricomposizione delle sue imprese. Ma non importa quanto successo abbia questo tentativo, perderà sua moglie definitivamente e non sarà nemmeno in grado di mantenere la solita facciata perché lei si è rivelata sia fisicamente che spiritualmente. Lady Chatterley, nonostante i propri limiti e pregiudizi, sa che se non obbedisce ai suoi desideri interiori non varrà nulla, e non lo considera nemmeno in questo modo cosciente. Il desiderio sessuale si è raffreddato per assumere le forme salde di una concezione più in linea con la felicità, o magari con il vostro modo interiore di concepirla. È incinta del ranger e il bambino è il futuro di cui il suo amante ha paura. Ad un certo punto lui le dice: "Ho paura di mettere al

mondo dei figli", e lei risponde: "Sii tenera con lui e quello sarà il suo futuro".

La già citata somiglianza con Zola ci parla di un rapporto diretto con la stessa scuola del naturalismo, ormai libero dai suoi eccessivi dettagli e perfezionato secondo i tempi contemporanei. Se in Zola c'era una bellezza dura e sporca del quotidiano e del brutto, in Lawrence lo stile guadagna in poesia descrittiva e bellezza interiore ed esteriore. Le sottili estrapolazioni della psicologia sono più solide ma esposte in modo meno crudo. Un'altra associazione interessante è con Madame Bovary. Come Emma, Costanza è spinta a cercare affetto e soddisfazione in un amante, ma il caso è curiosamente invertito sia nel percorso che nelle cause tra i due. Emma è una contadina che aspira alla buona società, Constance viene dalla società e opta per una vita marginale. Una subisce le frustrazioni e gli inganni del suo amante, l'altra ritrova la fedeltà e la profondità sentimentale. Emma ha una fine tragica, la società la sconfigge e lei decide di fuggire nella morte, Costanza affronta la società perché sa di non essere più sola, e sebbene non possa sconfiggerla, fuggirà non verso la morte ma verso una vita isolata ma più anziana sincerità con se stessa. Sebbene il finale di Lady Chatterley possa essere descritto come felice, l'impressione del romanzo è di crudele ironia e di una visione amara del mondo che descrive. Scavando più a fondo nella condizione umana, si trovano argomenti tremendi e lucidi sulle caratteristiche degli uomini e delle donne, sui tabù e sulle ipocrisie, sui sentimenti e sui comportamenti.

È uno studio sociologico e allo stesso tempo filosofico, e per questo si avvale sia della psicologia che di un'osservazione acuta e rigorosa della società umana, tutte osservazioni filtrate attraverso una mente cinica che non esclude la pietà e la necessità di comprendere il suo oggetto di interesse. studio. Lawrence, come abbiamo già detto a proposito dei suoi racconti, è parte di ciò che critica, ma riesce a prendere le distanze per scrivere apertamente di ciò che osserva, ma non abbastanza lontano perché il suo sguardo sia freddo. Il cinismo è un'arma che un tempo era un osso circondato da carne, ora spogliata delle sue parti e dei bordi morbidi, trasformati in spigoli vivi che tagliano con un dolore dolcissimo, ma che esplora con la pietà di uno scienziato che ricorda una poesia mentre fa la sua meticolosa dissezione.

L'ufficiale prussiano e altre storie (1914)

Quando David Herbert Lawrence pubblicò questi racconti aveva 29 anni, e sia nei suoi scritti che nel suo sguardo sulla società e sui suoi personaggi,

l'autore dimostra una maturità e un'acutezza sorprendenti. Il patrimonio letterario inglese è evidente in termini di sobrietà drammatica e di assoluta assenza di ogni sentimentalismo gratuito. Ciò che risalta in questi racconti è innanzitutto la loro costruzione quasi perfetta, non solo per la riuscita finale e l'impatto sul lettore, ma passo dopo passo si nota una bravura e una padronanza di ciò che si vuole raccontare, arrangiando , naturalmente, con il talento e gli strumenti intellettuali necessari. Questi elementi, come per ogni opera letteraria che pretenda di chiamarsi buona, sono lo sguardo discreto e accurato di un uomo che è parte e allo stesso tempo testimone di ciò che racconta o intende criticare, un talento innato per la narrazione nelle situazioni più modo attento possibile, e una sensibilità squisita che distingue molto bene tra il dolceamaro della vita e ciò che è semplicemente pacchiano o melodrammatico. La ricchezza di questi racconti si distingue, quindi, da un lato, per l'aspetto poetico e quello descrittivo, che, non per semplice decorazione, occupa una parte molto importante ed estesa di queste storie. Questa ricchezza poetica del descrittivo, sia esso un paesaggio, una stagione dell'anno e I suoi cambiamenti nella natura, nell'aspetto fisico di un personaggio, compensano e completano l'estremo rigore dei protagonisti. Sembrano permanentemente divisi tra due forze opposte: cosa vogliono essere e cosa sono o dovrebbero essere. C'è un'angoscia latente che spesso viene confusa con rabbia contenuta, a volte con tristezza, a volte con sarcasmo. La storia che dà il titolo al libro ne è un tipico esempio. Un ufficiale prussiano è vittima dei propri sentimenti contraddittori e repressi, certamente omosessuali anche se non vengono mai menzionati, che lo portano a sottoporre il suo subordinato a umiliazioni e violenze. E anche il subordinato è vittima di sentimenti contrastanti che non possono essere espressi: amore, dolore, umiliazione. Le barriere che l'uomo ha costruito attorno a sé, barriere educative che sembrano deboli come una recinzione di vetro, sono più dure di un muro di cemento o della pietra stessa. Ed è lì che desideri e istinti si scontrano e dimostrano la loro forza ancora più grande di quella di questa pietra, e in caso contrario si rivoltano contro il loro stesso proprietario, distruggendolo in modi molto diversi. Possiamo ritrovare la stessa cosa in altri racconti magistrali, come Le figlie del vicario, dove rappresentano due modi contrastanti e archetipici di concepire la vita. Una si sottomette volontariamente al marito, sia nel corpo che nell'anima, l'altra cerca contro ogni previsione la passione e il vero amore. Questa storia, curiosamente, magistralmente, è anche una storia sulla libertà. La libertà delle donne di scegliere per sé anche la schiavitù volontaria, la libertà dei minatori che lottano contro una società di padroni e padroni che stabilisce il loro modo di vivere, la libertà di una società distinta sia nel dominare gli altri sia nel distruggere se stessa con la propria repressione.

L'impotenza dei sentimenti tra le coppie è un altro tema importante, soprattutto in The White Media, dove un matrimonio già maturo si ritrova vittima di un triangolo amoroso sottile e discreto, che tuttavia mina le basi dell'amore che fino ad allora lo aveva tenuto insieme. Ne Il Battesimo una delle figlie di un vecchio minatore ha un figlio naturale, e qui abbiamo un esempio più chiaro delle differenze sociali e delle barriere educative e di

interessi economici che le producono. I personaggi di Lawrence possono essere aristocratici, borghesi o semplici minatori afflitti dalla povertà e dalla sottomissione economica, ma in tutti loro Lawrence sa trovare la chiave del loro conflitto emotivo. Le cause sociali a prima vista sono ciò che rileva, ma il linguaggio e la musica della prosa ci introducono, ci immergono nella personalità dei protagonisti. Nonostante la distanza nel tempo e nello spazio, questi personaggi risultano estremamente quotidiani e comprensibili, descritti con una delicatezza e sensibilità che non toglie che siano taglienti e taglienti quando dovrebbe esserlo. È patetico, ad esempio, il modo in cui Maria, la figlia maggiore del parroco, si offre in offerta al marito, un uomo già represso, egoista e vicino alla crudeltà. Cosa la spinge a sceglierlo: per salvare la situazione finanziaria dei suoi genitori, anch'essi freddi e interessati, o c'è una vera convinzione della superiorità intellettuale e spirituale del marito? Ci sono frammenti che sintetizzano perfettamente l'intera filosofia di questi personaggi: come quando qualcuno dice: "E la solitudine era un vuoto peggiore della fame", o quando si dice della protagonista di The White Media: "Non pensava a lei marito. Lui Era la base permanente da cui poteva compiere piccoli voli casuali nel nulla. Infine, vale la pena sottolineare l'ultima storia, L'odore dei crisantemi. Questa è forse la storia più commovente del libro, senza venir meno alla dura concezione delle altre. Qui abbiamo la moglie di un minatore con due figli, che aspetta il ritorno del marito dal lavoro. Passano le ore e lui non ritorna. Si rimprovera di aver sposato quell'uomo che invece di tornare a casa va a bere all'osteria. Più tardi i suoi compagni lo portano morto, c'è stato un incidente nella miniera. L'uomo è velato in casa e il suo corpo viene preparato dalla moglie e da sua madre. E mentre pulisce il corpo di suo marito, pensa allo sconosciuto che ha sposato, all'uomo che un tempo amava e che ora è semplicemente un corpo senza vita, incapace di ogni sentimento e calore. E lì nasce la paura, la paura della vita, innata, crudele, ma di fronte alla morte di cui ora è testimone, si volta dall'altra parte. Non sono più una cosa sola, e sebbene anche in vita abbiano cessato di esserlo, devono prendere le distanze dalla morte, “la loro ultima maestra”, con paura e vergogna.

Heinrich Mann

Professor Unrat (1905)

Meglio conosciuto in spagnolo come L'Angelo Azzurro, dal nome del film tratto da questo romanzo, non dovrebbe perdere il suo titolo originale, poiché più che il caffè-concerto in cui si incontrano i due protagonisti, l'allegorico Il nome del professore e le connotazioni della sua personalità sono i veri protagonisti del romanzo. Il professor Raat è uno di quei personaggi così letterari che è estremamente difficile caratterizzarlo visivamente attraverso la performance di un attore. Questo può darti dettagli su gesti, vestiti e toni di voce, ma sarà sempre una tra tante altre possibilità. La letteratura ha il merito di precisare e tuttavia lasciare al caso - o all'immaginazione del lettore, che è, ambiguamente, la stessa e diversa - la fisionomia fisica e poi morale del protagonista. Insomma, il professor Raat è un uomo di 57 anni, vedovo, rancoroso e dispettoso. Riceve scherno dai suoi studenti, vedendo il suo cognome trasformato da loro in Unrat, che in tedesco significa “spazzatura”. Per molto tempo la vita del maestro è stata dedicata, più che all'insegnamento, a catturare chi lo prendeva in giro. E poiché raramente gli riesce, trova modi ingegnosi per vendicarsi: affidando loro compiti e compiti scolastici difficili o semplicemente impossibili, vendicandosi di loro sulle famiglie i cui membri erano anche suoi studenti e per le quali ha realizzato un proficuo profitto. carriera impossibile nel corso degli anni. Perché Unrat si comporta in questo modo? Chi ha iniziato tutto questo? Non ci vengono forniti indizi precisi. Tutto sembra essere un circolo vizioso: l'insegnante con la sua personalità eccessivamente rigida e tirannica, egoista e ingiusta, e gli studenti che alimentano il loro risentimento con la loro derisione, che da innocente è diventata segno di un odio tremendo. Così, una parte provoca l'altra successivamente e senza soluzione di continuità. Il cambiamento avviene quando Raat ritrova nel taccuino del suo allievo più odiato, quello che non lo ha mai chiamato con il suo soprannome, e che quindi ritiene essere il più pericoloso, alcuni versi dedicati a un caffè-concerto o cabarettista di questo paese. tipo. Germania all'inizio del XX secolo. Va alla sua ricerca con l'obiettivo di avvertirla di stare lontana dai suoi studenti, ma quando la trova, ne rimane sedotto. Inizia così una nuova lotta tra lui e gli studenti, questa volta per mantenere l'amore e i favori dell'artista. Lei trova in lui una nuova opportunità di essere sostenuta, visto che ha anche una figlia naturale, e finalmente si sposano. Tutta la città pensa male di loro, Raat perde il posto a scuola, ma nonostante ciò la casa della coppia comincia ad essere visitata e conosciuta come un luogo dove si può giocare e bere liberamente, dove possono realizzarsi tutti i desideri del gioco d'azzardo e dell'amore. In questo modo Raat, apparentemente estremamente moralista, si sposta sul lato opposto dello spettro morale, ma non smette mai di essere il vecchio tiranno che è sempre stato.

Qui vediamo una serie di rapporti paralleli e subordinati tra tutti questi personaggi. Da un lato, il rapporto tra l'artista Rosa e Unrat suggerisce qualcosa di simile a quanto accade tra Lolita, la protagonista del romanzo di Nabokov, con il marito di sua madre, anche lui professore. Non solo per la differenza di età, ma per il suo rapporto di quasi subordinazione nei confronti di lei, che implica a sua volta un desiderio di possesso: ciò che

amo mi domina ma sarà sempre mio e di nessun altro. Rosa sa come gestire la sua insegnante con astuzia femminile per ottenere ciò che desidera: certe comodità e divertimento. A sua volta, questo rapporto di potere si vede più chiaramente tra Raat e i suoi studenti: se a scuola erano subordinati al suo potere, al di fuori di esso lo sono anche grazie all'aiuto che Rosa offre al marito contro di loro. Tutto ciò non si manifesta letterariamente come piani di vendetta o chiari complotti, ma come parte della personalità stessa dei personaggi. Concepiscono la vita in questo modo: in modo rozzo e semplice. Come una sopravvivenza in cui la vendetta è solo la conseguenza del rancore e del risentimento, e l'amarezza e la frustrazione ne sono il motore. Ciò collega Unrat a un altro personaggio di Heinrich Mann, dal romanzo Il soggetto, dove anche i rapporti e le conseguenze del potere vengono mostrati non con argomenti ma attraverso comportamenti e personalità. È nel corpo e nell'anima dei protagonisti che le atrocità del risentimento si trasformano in azioni di potere e di odio verso gli altri. E non è necessario che questi personaggi siano alti funzionari, ma semplicemente uomini che possano sottomettere gli altri al loro potere e alla loro volontà. Un altro esempio che mi viene in mente, anche se di un altro autore, Par Lagervist, è il terribile e magistralmente malvagio giullare de Il nano, o, per essere ancora un po' più esigenti, del Riccardo III di Shakespeare. Perché abbiamo dimenticato di dire che queste frustrazioni hanno la loro equivalenza con certi difetti fisici o caratteristiche corporee che determinano e personificano una certa deformità dell'anima. Nel caso di Ricardo, la sua gobba, in quello di Unrat, la sua bruttezza e mancanza di igiene. Nonostante questi apparenti stereotipi, l’ambiguità predomina sempre e contraddizione produttiva nelle mani di un buon narratore. In Unrat troviamo desideri di vendetta, ma anche una speciale forma di amore per l'artista; A sua volta viene visto con compassione da alcuni, ad esempio dal suo allievo Lohmann, e anche con odio e ridicolo dalla maggior parte degli altri. “L'Angelo Azzurro” è, quindi, un luogo di confluenza, un piccolo mondo letterario dove si incontrano personaggi, e quindi idee e sentimenti, è insomma il luogo dove si scontrano i conflitti individuali.

Lo stile della narrazione è ciò che determina le principali caratteristiche individuali di questo romanzo. Senza questo stile duro, conciso, con un'assoluta mancanza di poetica che tende ad alleggerire la dura realtà di questi personaggi, il romanzo risulterebbe noioso e poco originale. Lo stile severo e preciso, esatto, mostra la potenza che nasce dalla rabbia e dal risentimento. Non c'è posto qui per la compassione o l'amore, che quando sembrano presentarsi, sono mere simulazioni per raggiungere altri fini. I personaggi sarebbero quasi ridicoli se non fosse per il loro pathos tragico, dominato da passioni malsane dove le caratteristiche naturali si fondono con i condizionamenti sociali. Tutto questo avviene senza spiegazioni, solo con comportamenti. Quasi un'allegoria del potere del momento, del potere governativo e del potere umano in generale, questo romanzo ci offre una visione estremamente cruda e anticonformista del mondo attraverso un aneddoto raccontato quasi di passaggio, senza esagerazioni, ed è per questo che è così forte. Solo alla fine l'autore si concede una certa

condiscendenza nei confronti della giustizia dell'uomo, mostrandoci Unrat umiliato e sconfitto dalle sue stesse macchinazioni, vittima del proprio odio.

Claude Lévi-Strauss

Tropici tristi (1955)

Tristes tropics è un'opera dell'etnografo e antropologo Levi-Strauss che, come accade con i più eminenti scienziati o pensatori, oltre all'inestimabile distinzione e originalità del suo pensiero, è anche un grande scrittore. Se ci si avvicina, come nel mio caso, a queste discipline apparentemente lontane dalla letteratura, è perché esiste un “modo”, una “forma”, uno stile che ha il compito di raccontare storie, di mettere insieme la costruzione di una teoria , di assemblare ipotesi e aneddoti, riflessioni e certezze, impressioni e descrizioni. Con tutto ciò l'autore deve convincere il lettore che non è necessariamente interessato all'argomento trattato. L'etnografia, una scienza che ci racconta lo studio delle razze e della loro distribuzione geografica, tra gli altri oggetti, può essere monotona, fredda, noiosa per il lettore abituato alla narrativa. Qui non esiste materiale fittizio o inventato, tutto è assolutamente reale, almeno dal punto di vista dell'autore, soggetto fin dall'inizio con una certa obiettività, ma il cui materiale di studio passa necessariamente attraverso il filtro del suo pensiero, assorbito, plasmato da anni di studio e da un modo di pensare determinato dalla cultura da cui proviene. Di questo argomento verrà discusso, alla fine del libro, l'inevitabile contraddizione dell'etnografo: critico nei confronti della propria cultura e compiacente con quella degli altri. Gli altri saranno più o meno complessi, degradanti o addirittura superiori al proprio, ma ci sarà sempre un criterio giudizioso e logico che implica la comprensione di questo o quel modo di vivere. A sua volta, questa comprensione verrà dalla capacità critica che hai ottenuto analizzando la tua cultura, eppure devi imporre un distacco morale quando studi gli altri, cosa che non puoi fare quando studi la tua. Lévi-Strauss sa quindi che deve accettare la mutilazione complementare della sua vocazione: il suo ruolo sarà soltanto quello di comprendere quegli altri, per conto dei quali non può agire. Ed anche e in conseguenza di questa scelta, deve astenersi dal prendere posizione nella sua società, per paura di sceglierne una che si ritrova anche negli altri, ed evitare così ogni pregiudizio nel suo pensiero).

Ma vediamo il viaggio dell'autore attraverso questo processo evolutivo, sia geografico che intellettuale. Nella prima parte l'autore ci parla del viaggio in generale. Ricorda il suo primo viaggio in Sud America e più precisamente in Brasile, nel 1935. Vent'anni dopo, Levi-Strauss ricorda questo viaggio e una certa nostalgia, un'idealizzazione poetica filtra ancora involontariamente nelle linee apparentemente oggettive di uno scienziato, il cui potere di osservazione è il suo strumento più grande, siano le mani di un chirurgo o gli occhi di un ricercatore di laboratorio. La poetica del linguaggio non è un mero artificio, ma nasce da una grande abilità narrativa che utilizza solo l'essenziale del letterario affinché il suo racconto assuma le sfumature di chi

parla non in una sala conferenze, ma nel salotto di una casa qualsiasi ., durante o dopo la cena, o magari attorno a un falò. Il viaggio attraverso questi tropici, per chi ha già viaggiato molto e osservato con attenzione le culture tróvate Nella sua scia implica sempre un confronto, anche al di là della coscienza. Un odore sentito in Brasile suggerisce una strada visitata nelle Filippine. Un paesaggio arido riporta alla memoria una parte del New England. Il confronto non nasce solo dalle somiglianze, ma anche dai contrasti, e questa è la ricchezza che nutre e alimenta il pensiero e il giudizio riflessivo dell'etnografo. Se questo interesse per il paesaggio e per le cose si trasferisce all'osservazione delle popolazioni autoctone, il giudizio deve comprendere valori morali che producono attriti e scontri che l'etnografo deve evitare affinché le superfici di contatto, cioè le relazioni, perdano ogni irregolarità e bordi dannosi per le indagini.

Il rapporto dell'etnografia con le altre discipline è essenziale. Un etnografo deve essere allo stesso tempo filosofo, psicologo e geologo. Per questo deve saperne vedere un'interpretazione nelle arti delle culture antiche, poiché lui stesso è artista della storia: deve interpretare come interpreta un'opera d'arte. Non è strano, quindi, che Levi-Strauss insista più tardi sulla propria stranezza quando ci racconta che nel mezzo dell'Amazzonia gli veniva in mente ripetutamente la melodia di un valzer di Chopin. Ci racconta che non aveva particolari affinità con questo musicista, ma non gli piaceva particolarmente la sua musica. In realtà la sua predilezione cadde su Debussy o Stravinsky, e riflettendoci si rese conto che dalla complessità tecnica di questi autori era riuscito a salvare, a "sedimentare", forse, la semplicità che si trova nella melodia di Chopin. Un esploratore, afferma, ha la funzione di scrutare. E questo, credo, riassume la funzione dell'etnografo. Il resto sono solo parole, opinioni suscettibili di qualsiasi confutazione. Forse tutto il resto, come le grandi teorie filosofiche di Kant, sono enormi opere d'arte che il pensiero si è incaricato di costruire in quel luogo fragile e bello, come uno zoo o un museo del vetro, che è la mente umana.

Tutta la seconda metà dell'opera è una descrizione molto dettagliata dei quattro gruppi aborigeni che l'autore ha visitato in Brasile. Conosciamo così i dipinti caduvei, il cui significato è ancora un mistero; la struttura del villaggio e le leggi sociali dei Bororo; il primitivismo un po' violento dei Nambiquara o la cordialità quasi settecentesca dei Tapí-Kawaíb. In una regione estesa quanto la Francia, il suo paese, Lévi-Strauss trova una popolazione minima, i cui antenati sono stati decimati dalle epidemie portate dall'uomo bianco, ma tra la quale si possono riscontrare contrasti maggiori che nell'intera popolazione contemporanea di una regione con le stesse caratteristiche nella società occidentale. Pregiudizi e condiscendenza, vendette e passioni, sono gli stessi fattori che da sempre mobilitano l'uomo, ma in ogni cultura si plasmano in un certo modo, assumendo la forma di leggi o consuetudini. I contrasti creano confini e dove ci sono confini ci sono conflitti. Questi, sempre, tendono a risolversi con la guerra. Ma è curioso che questi villaggi di persone apparentemente bloccate nel tempo non adottino facilmente queste misure violente. Sono rimasti in pochi, lo sanno, a volte

un villaggio è semplicemente una famiglia, e loro sono maturati, forse più saggiamente di tutta la civiltà contemporanea.

In sintesi, Levi-Strauss ci offre un'opera che non è né un libro di viaggio né uno studio strettamente scientifico, non è uno studio filosofico sull'umanità né una teoria sociologica comparata tra società antica e moderna, o primitiva e civilizzata. È tutto questo allo stesso tempo, e soprattutto è un'opera di letteratura scientifica e artistica, solo nel modo in cui entrambi i punti di vista possono incontrarsi senza conflitto, complementari, formando una simbiosi il cui significato è più grande, più totalizzante. , non chiaramente conforme ai canoni della divulgazione né della facilità. Forse qualcosa di simile a un'opera d'arte, come quei dipinti caduvei, dove le forme geometriche sono rappresentazioni e simbolismi della realtà.

Ambrogio Bierce

Storie

Questo commento si basa su due antologie piuttosto disparate di racconti di Bierce. Il primo si intitola Il ponte sul fiume Owl e contiene un'introduzione non molto completa ma sufficientemente istruttiva sull'autore e sul suo tempo. Interessante anche la divisione dei racconti in base ai libri da cui sono stati estratti, che permette al lettore un'idea approssimativa delle caratteristiche di ciascun libro e dei cambiamenti subiti dall'autore nel corso della sua opera. Ripeto che questo compito della redazione è interessante ma abbastanza superficiale. In ogni caso, costituisce un'ottima introduzione per coloro che non hanno mai letto Bierce. La seconda antologia si intitola El club de los parricidas, che in questo caso è il titolo originale di uno dei suoi libri, ma non tutti i libri sono qui inclusi. che appartengono a questo e se ne aggiungono altri. Quest'ultima edizione si caratterizza solo per l'omogeneità dei racconti scelti, oltre che per l'accurata traduzione di Daniel Kaminski. Questo ci porta a parlare della produzione e in particolare delle storie di Bierce. Se ho detto prima che i racconti scelti nella seconda antologia erano omogenei è perché tutti sono caratterizzati da uno dei rami dei racconti dell'autore, che è caratterizzato più dall'assurdo che dall'orrore. Entrambe sono linee trascendentali nel suo lavoro. Da un lato l'orrore diretto, senza ambiguità, come ad esempio nei racconti raccolti nella sua raccolta Can This Happen?, o nei Tales of Civilians. Qui il fantastico è l'elemento primario, ma il genere è limitato non tanto dall'approccio diretto e spregiudicato, quanto da un linguaggio attento e molto letterario che tende a contenere eccessi inutili. Qui l'orrore è suggerito più dal mistero che dalle parole, le quali, pur dirette nella descrizione del tremendo, non cadono mai nel cattivo gusto. Il mistero è ciò che rimane come sfondo e asse portante di queste storie. La descrizione non smette di essere cruda e diretta, come abbiamo già detto, ma si misura e si mette al servizio di un racconto che resta nei limiti della verosimiglianza. È estremamente difficile spiegarlo e ancora più difficile raggiungere questo equilibrio. Un autore può limitare i suoi eccessi morbosi e realizzare una buona narrazione, ma molto più complicato è raggiungere l'equilibrio tra due mondi non così diversi. Forse un'immagine adatta sarebbe quella di descrivere Bierce mentre cammina lungo un alto crinale tra due abissi: una realtà e l'altra fantasia. Entrambi sono possibili quanto impossibili, e quindi in entrambi sono tollerate diverse spiegazioni o cause.

Non c'è molto lavoro psicologico in letteratura, anche se la spiegazione psicologica degli eventi e dei personaggi non può mai essere esclusa del tutto. Ciò che distingue queste storie è l'inclusione in uno strano mondo, che non deve necessariamente essere fantastico, perché la maggior parte di

esso non lo è. Sono luoghi comuni, città e foreste, capanne e campi di battaglia. In tutti questi luoghi però c'è qualcosa di strano dato dallo sguardo dei personaggi. Un tipico esempio in cui sia l'elemento fantastico che quello reale o psicologico si fondono perfettamente è quello che dà il titolo alla prima selezione sopra menzionata. Lì abbiamo un uomo che sta per essere impiccato dai suoi nemici durante la guerra civile americana. Man mano che la storia procede e vengono spiegate le ragioni della sua condanna, viene giustiziato, ma a quanto pare la corda si rompe e l'uomo cade nel fiume, dove può nuotare e fuggire dai colpi dei suoi nemici. Mentre fugge, si ricorda della sua famiglia e riesce a vederli per un momento sulla riva del fiume. Sappiamo infine che il suo corpo è ancora appeso al ponte, e tutto è avvenuto negli attimi infinitesimali prima della morte. In altri racconti predominano le storie di fantasmi, ma non si tratta di apparizioni crude o capricciose, bensì di elementi più importanti dei personaggi in carne ed ossa, più importanti addirittura della storia stessa. Perché questi fantasmi non hanno bisogno di esprimersi a parole e le loro azioni sono minime. Il suo aspetto semplice è già una spiegazione di ciò che si nasconde non tra le mura di una casa, ma nella mente dei personaggi a loro legati, ad esempio, nel magistrale racconto Il dito medio del piede destro.

La seconda linea già menzionata è quella delle storie sarcastiche. Qui il fantastico continua a predominare, ma in questo caso il fantastico non rappresenta un fatto soprannaturale, o se lo è, non ci viene dato come qualcosa di troppo strano per il punto di vista dei personaggi. Si potrebbe addirittura dire che per loro gli eventi fantastici sono semplici fattori quotidiani, plausibili quanto quelli ordinari. Le cause di eventi banali a volte non sono più strane? Chi determina i limiti del possibile, per non parlare dei confini incerti della verosimiglianza? Bierce gioca in questo campo, nell'ambiguità delle cause e non dei fatti. In queste storie possiamo trovare una famiglia che ricava olio dai corpi di feti e bambini, un ipnotizzatore che induce le sue vittime all'omicidio, o una famiglia dedita all'omicidio e i cui membri vengono istruiti dall'età di cinque anni. I parametri della logica e del senso comune vengono sconvolti non da un punto di vista caotico o confuso, ma piuttosto ciò che viene stabilito come normale è ciò che subisce rotture e adattamenti, per assumere forme nuove, simili a ciò che è solitamente accettato come normale e morale. ma che impongono nuovi comportamenti di vita. Qui l'omicidio e il crimine si intrecciano con la quotidianità, e quindi vengono presi con la banalità della vita quotidiana. Si potrebbe chiamare questo umorismo nero, ma non esistono situazioni umoristiche dirette, forse ironia, certo, ma in un modo che lo avvicina alla satira grottesca.

Lo stile di Bierce non toglie mai il possibile, come se stessimo leggendo una cronaca giornalistica d'attualità, così piena del patetico miscuglio di verità e menzogna, di follia e tragedia, o la storia di un amico che ci racconta un aneddoto a modo suo . vissuto in viaggio o in un ufficio amministrativo, dove l'assurdo è adornato da certe esagerazioni soggettive. Se pensiamo a queste situazioni non ci è difficile estrapolarle a questi racconti di Bierce dove l’assurdo si insedia al posto del reale, mette radici nel terreno, e

cresce donando foglie e frutti che di lì a poco non verranno più. ci sembrano così strani come all'inizio. Quindi, l’inverosimile non cade per la sua intrinseca falsità, ma si appoggia al grottesco e al curioso, rivelandosi attraente come un bestiario di uomini.

Le stesse regole si applicano ai racconti realistici di Bierce. In essi il tragico è determinato dagli uomini stessi, proprio come l'orrore nelle storie fantastiche.

Bierce non fa dell'orrore l'umorismo, ma ne estrae il ridicolo, il grottesco, come un sorriso malvagio o il sarcasmo. Chi conosce, in fondo, in quelle zone e territori oscuri, i limiti esatti, i confini che cerchiamo di stabilire con parole semplici?

Henriquez

La caffetteria di Phil (2009)

Questa raccolta di poesie (il cui pseudonimo nasconde, protegge o simboleggia, a seconda delle sue intenzioni, il vero nome dell'autore, e che ritengo doveroso citare qui in onore della qualità della sua poesia: Ariel Güallar) si potrebbe riassumere, in secondo me, in alcuni versi della penultima poesia: "Storie/come specchi/o automobili affondate". In questo modo, tanto breve quanto precisa e chiara, è contenuta un'intera concezione dello sguardo che l'autore sembra avere sul mondo, o meglio del risultato che la visione del mondo ha provocato sui suoi occhi, ricevendo ora una visione sguardo ravvicinato da parte loro al cinismo, ma senza i suoi tratti paralizzanti o negativi. Sarcasmo e ironia forniscono le loro sfumature, e l'umorismo assume toni acidi senza diventare grottesco o pessimista. Lo sguardo, quindi, è letale, come in una delle prime poesie: Hasta que, ma può anche essere nostalgico e di una sensibilità al limite dell'emotivo, come in Allá Above.

Particolare è anche lo stile scelto, perché crea nelle poesie uno spazio intermedio tra ciò che è reale e ciò che è immaginato. La percezione non viene spiegata né descritta, ma “tradotta” con parole che acquistano un ritmo ottenuto con una varietà di risorse: doppi significati presi dall'inconscio collettivo, metafore letterarie, immagini di ogni genere che si caratterizzano per la loro originalità di basso profilo, anche risorse surreali o simboliste. Questi ultimi rappresentano una nuova svolta a questo metodo poetico, poiché senza esserne un erede diretto, ci vuole la stessa visione contorta e inverosimile per adattarlo a una visione personale, più localista, autoctona. L'esempio più chiaro è A Visit, dove i poeti surrealisti si confrontano in un ambiente in cui il tempo e lo spazio diventano un gioco della loro stessa immaginazione. Può anche essere visto, applicato meno come un gioco letterario che come una vera e propria poesia, in Greeting Revisited. I temi sono vari, e generalmente possono essere classificati in poesie di viaggio, dove percorsi e paesaggi aperti sono altre forme di rappresentazione poetica; poesie lunghe, dove predomina una satira chiara ma mai ideologica, solo sarcastica sull'uomo in generale, come in Don Diego; le poesie brevi, con concetti precisi e sonori racchiusi in definizioni di apparente innocenza, come in Differenza o somiglianza; le poesie della nostalgia e della memoria, come Pesce-cane o Allá sopra.

La mensa di Phil è una sezione a parte, che contiene un insieme di poesie che hanno in comune, oltre allo stile, lo stesso spazio, che sotto lo sguardo

dell'autore, è un luogo più poetico che fisico. Fantasmi e persone si incontrano in questa caffetteria, ma è anche un luogo di convergenza di altri tempi e luoghi. Fiumi e porti arricchiscono l'atmosfera poetica, come “una sfilata di città perdute”, per citare lo stesso autore, o meglio come “luoghi imprecisi”. Ma tutto questo, che sembrerebbe un caos di confusione, è semplicemente un amalgama di spezie o sostanze chimiche, un'alchimia di odori appena percettibili, che hanno la proprietà di generare immagini nel lettore, di evocare spazi e ricordi nascosti, quasi perduti. nella mente di ciascuno. Loft o percorsi, bar o stanze. Güallar sa come evocarli con la sua voce bassa ma molto acuta.

Ricardo Krakovskij

Vertebre i giorni (2009)

Il titolo è un po' sconcertante, è vero. La grammatica colloquiale sembra questa volta messa in discussione e lasciata da parte. Un sostantivo usato in questo caso come aggettivo. Non come verbo, cioè: vertebre i giorni, ma i giorni ccome vertebre. Dunque: Vertebras los dias stabilisce fin dall'inizio un concetto, una concezione: il tempo conta non come una linea senza interruzione, ma come una somma di frammenti successivi, chiamati minuti, ore, giorni, ecc. Qualunque misurazione è idonea a definire una catena di cellule temporali che l'autore ha deciso di paragonare o rappresentare come vertebre del corpo. Questa scelta non è capricciosa, perché uno dei temi ricorrenti di questa raccolta di poesie è quello del corpo visto come riflesso o simbolo dell'esterno. Il corpo è anche qualcosa di esterno, qualcosa che gli altri vedono, certo, ma non da noi, almeno non completamente, tranne quando ci guardiamo allo specchio, e questo rappresenta un artificio, un artefatto che usiamo come mezzo di comunicazione con noi stessi del mondo (vederci come ci vedono gli altri, o almeno approssimativamente). Quindi il corpo, per il suo stesso proprietario, è qualcosa quasi anche di interno, come l'anima e i pensieri, come i sentimenti o tutto ciò che sta nel più profondo e al di là di ogni definizione. Queste poesie parlano dell'amore (Distance, Uncage), del tempo (Future, The Hours) e del corpo (il ciclo Of My Hands). Ci parla di un doppio sguardo, di uno specchio che non è più un artefatto ma un doppio sguardo, ad esempio nelle poesie Ojos Vista, Versions de la Thing, That, il ciclo delle Letture. Esiste un insieme di poesie dedicate a varie città o paesi, dove la descrizione sembra predominare, ma è un semplice pretesto per presentare una visione interiore della città, quella città interna che abbagliò allora il poeta e che oggi arriva fino a noi. come un frammento strappato alla memoria, filtrato e intriso di un lirismo appropriato, austero, preciso. Questo ci porta a dire che in queste poesie possiamo trovare diverse risorse, che ci parlano della maturità e della bravura dell'autore, e tutte possono essere raggruppate in due toni poetici

quasi contrastanti: uno più tradizionale, dove musicalità e predomina il ritmo che porta alla nostalgia, dove si possono quasi sentire echi musicali autoctoni, sia urbani che rurali, senza mai cadere nella facile natura di menzionarli, perché è qualcosa di intuitivo, semplicemente, qualcosa di implicito nella musica della poesia, che può essere visto in il ciclo dedicato alle città, ma predomina nella maggioranza; l'altro è un ritmo più spezzato, anche se non ermetico o confuso, come si vede in Vertebrados e nelle due poesie di Word. Possiamo trovare anche certe influenze dovute al tono e al tema, dovute al ritmo: Juárroz e Porchia sorgono nella mente del lettore attento di queste poesie di Krakovsky. In breve, questa raccolta di poesie riunisce sia il merito della sua affermazione che il suo raggiungimento, entrambi compatibili, come causa ed effetto, o domanda e risposta. Krakovsky si è proposto di parlare a noi e a se stesso del tempo, o della vita, che forse sono la stessa cosa e una cosa sola, e per renderlo ancora più chiaro trascrivo un frammento che riassume tutto questo: "Se diamo misura a quest'ora/per esempio/lei/congelata lentamente/inizia a contare le costole...

Viviana Abnur

Delta (2009)

Abnur ci ha abituato con i suoi precedenti libri di poesia (Who Murdered Bambi? e August) ad aspettarci dalle sue poche poesie, una grande brevità e, soprattutto, un'austerità che rasenta il silenzio. Un silenzio in cui la poetessa sembra immersa tra libro e libro, rotto solo quando decide di mostrare, come se la pagina stampata fosse udibile e non anch'essa parte del silenzio, le sue poesie ottenute o strappate al silenzio da cui è uscita. per cercarli. La brevità non è sempre una virtù, né l'austerità è un valore in sé. Diventano rilevanti solo quando vengono applicati a un'idea profonda e preziosa, un'idea così intensa, forte e tagliente che deve essere presa ed esplorata, quasi sezionata, con estrema cura e delicatezza. Non è piacevole fare distinzioni tra poesie maschili o femminili, una buona poesia va oltre i generi. Ma quando parliamo del punto di vista e del trattamento che un poeta riserva alle cose e agli oggetti che ha deciso di prendere come sostanza della sua poesia, c'è una distinzione inevitabile. Non è lo stesso quando la dissezione della realtà, sia essa emotiva, materiale o storica, viene fatta con la delicatezza e la parsimonia riconosciute solo a certi tipi di donne. Lo sguardo della persona con cui abbiamo a che fare adesso è timido e accurato allo stesso tempo, è uno sguardo riservato ed estremamente discreto, crudele ma allo stesso tempo dotato di una tenerezza di squisita eleganza. I temi che affronta in questa nuova raccolta non sono diversi da quelli dei libri precedenti, le stesse preoccupazioni continuano a essere oggetto del suo sguardo: i rapporti umani, siano essi di coppia, familiari, o, come spesso si trova in Abnur, tra una donna anziana e una donna più giovane. Relazioni che in questo caso vengono "incarnate" da oggetti di uso

quotidiano, generalmente cose di casa, oggetti o anche faccende domestiche o lavori comuni. In tutto pagoem troviamo un ritmo lento tipico della riflessione, che porta alla profondità quasi senza rendersene conto. Certo perché ci sia profondità ci devono essere idee importanti, perché solo le cose pesanti o travolgenti sono capaci di sprofondare la banale superficie su cui ci muoviamo quotidianamente. Queste idee possono essere il passato, l'amore, la delusione, il temporaneo, la morte. In queste nuove poesie Abnur rispetta il suo stile, ma cambia leggermente il formato. Qui assume la forma della prosa senza segni di interpunzione né maiuscole, ma i versi continuano a conservare le loro pause interne. Leggendoli non c'è confusione o dubbio. Non c'è ermetismo, non ci sono immagini simboliche o allegoriche. La metafora è così sottile che sembra non esistere. Questo è il grande merito di queste poesie. Dicevo prima che le cose quotidiane sono rappresentative di altre realtà più interne, ma questa rappresentazione è costruita e plasmata con la stessa dolcezza con cui ci ha condotto per mano verso le regioni profonde sopra menzionate. La stessa autrice definisce la concezione di uno stile in una delle sue poesie: "creiamo un linguaggio quotidiano pieno di sinonimi", che determina sia una limitazione, dovuta all'inevitabile oscurità o confusione che nasconde la verità, sia un'infinita possibilità di espressioni e variazioni su tutte le cose del mondo. Ma la nuova scelta del formato non cambia nulla riguardo alla scelta estetica di Abnur, cioè alla sua scelta poetica. Le stesse pause erano già date nelle poesie degli altri libri, con simili preoccupazioni, e soprattutto lo stesso sguardo serio, triste e dolce, con le mani che esplorano e non sanno tremare nel cercare di intravedere la verità nascosta in ogni cosa. .

Tucidide

Storia della guerra del Peloponneso (circa 410 a.C.)

Non è un romanzo, ma un libro di storia. Ma come ogni idea iniziale, è un concetto che verrà modificato nel corso della lettura delle 900 pagine che costituiscono questa cronaca di una guerra durata più di vent'anni. Lo scrittore stesso si definisce uno storico, e nei primi capitoli smentisce i poeti (in relazione a Omero, anche se non lo cita) ed Erodoto (che lo ha preceduto in quest'arte), e quindi la sua visione è necessariamente soggettiva, dettagliato e dettagliato, anche se il suo marcato tentativo di imparzialità è encomiabile e molto degno di ammirazione. Un altro fattore importante è il tempo trascorso dalla narrazione di questi eventi. Lo stile di scrittura antico si basava su storie e cronache ascoltate da voci altrui o viste personalmente, che circolavano di luogo in luogo, di parola in bocca. La documentazione per gli storici dell'epoca era nulla o scarsa, di conseguenza le loro cronache dovevano essere costruite sulla base di fatti che potevano anche non essere veri, ma nella cui verità bisognava confidare. Da qui lo stile della sua narrazione, uno stile epico eroico, da cui è nato il romanzo

stesso. Confini molto diffusi separano l'epica storica dal romanzo. Quelli che oggi chiamiamo romanzi storici non si avvicinano nemmeno a questi monumenti letterari, in primo luogo per la loro qualità, in secondo luogo perché sono stati costruiti contemporaneamente agli eventi. Se possiamo tracciare un parallelo, forse sarebbe con i romanzi sulla Prima Guerra Mondiale scritti da autori nordamericani nel primo dopoguerra. Ma tornando a Tucidide, l'autore stesso partecipò attivamente alla guerra dalla parte degli Ateniesi, poi fu esiliato per motivi politici. E da questo esilio nelle terre dello schieramento avversario, decise di raccontare questa guerra dall'inizio e in modo tanto imparziale quanto ricco di descrizione cruda e cruda degli eventi. Possiamo evidenziare diversi fattori nel merito di questo lavoro.

1) Struttura: sebbene l'autore neghi "quel poeta" che ha distorto la verità, la sua opera utilizza anche la drammatizzazione per raccontare la storia. Non ci sono documenti da fornire, ma la voce stessa dei partecipanti alla guerra, i cui discorsi hanno il compito di ricreare come se il lettore li stesse ascoltando. Anche la menzione di Omero non è squalificante, Tucidide è addirittura responsabile della trascrizione di una parte di una delle sue poesie in questa storia. Non c'è, tuttavia, alcuna traccia di non plausibilità in questi discorsi ricreati. Al contrario, sono loro che danno un tocco di umanità agli avvenimenti descritti, e avvicinano gli episodi al lettore mostrandogli una visione, un punto di vista personale, parziale e interessato a seconda del personaggio che parla, ma per questo più caratterizzati, più spontanei e più familiari sia per le virtù che per i vizi o difetti che rivelano. Altro elemento importante della struttura è la simultaneità degli eventi nello stesso capitolo, narrati con un punto senza creare confusione. Ciò che accade in un settore del Paese si contrappone a ciò che accade simultáneamente te in un altro. Ciò genera un ritmo strano per testi di questo tipo, un ritmo veloce, a tratti vertiginoso, creando una visione panoramica e personale allo stesso tempo. Non avanzano mai fatti, come ci si aspetterebbe da uno storico che conosce gli eventi successivi, generano solo un'aspettativa viva e permanente, soprattutto attraverso i discorsi dei personaggi. Di tanto in tanto, però, annuncia qualcosa che sta per accadere o riassume brevemente.

2) Elementi: gli strumenti utilizzati dai guerrieri sono gli stessi per lo stesso autore. Li usa per raccontare la storia delle battaglie: macchine meccaniche, combattimenti corpo a corpo, innumerevoli navi, armi di ogni tipo. Questi elementi sono innumerevoli e sarebbe difficile elencarli, ma la loro menzione dettagliata accentua la nozione di realtà. Dà al lettore la sensazione di assistere a battaglie navali, di sentire il rumore delle armi e le urla degli uomini, di annusare l'odore del sangue e dei fuochi.

3) Strategie: come nel punto precedente, discorsi, tradimenti, ribellioni, massacri, muri costruiti per assediare o difendere città, tregue mai soddisfatte, sono metodologie implicite nell'opera di guerra, e di cui l'autore si avvale magistralmente per mettere insieme la sua narrazione. È vero che non fa altro che raccontare i fatti, ma ci sono modi e modi per raccontarli.

Forse il patrimonio orale è stato il merito principale della formazione e dell'apprendimento per la corretta narrazione di una storia. Forse, il fatto stesso di decidere in pochi secondi e nel corso della stessa narrazione cosa raccontare o lasciare tacere, quale ordine dare agli effetti e alle loro cause, è l'antecedente primo e più importante di tutta la letteratura scritta. Tucidio lo sapeva senza dubbio, perché sapeva introdurre sottilmente l'ironia e il tradimento velato in ogni discorso, dando così una personalità a ciascun protagonista, sapeva mettere l'accento sui tradimenti individuali e collettivi per interessi personali, emotivi o meschini come ingranaggi di guerra. . Le tregue, lo sapeva, erano firmate per non essere rispettate, come pause e silenzi temporanei che nascondevano odi o risentimenti insoddisfatti. La costruzione delle mura è un altro fattore di immensa importanza per il futuro che noi contemporanei del XXI secolo conosciamo bene. Per quanto riguarda le stragi, non c'è altro da dire che si tratta di storie di straordinaria familiarità, e che, anche se ripetute e ben conosciute, in questo caso, nelle mani di un grande scrittore, non provocano lo stesso e anzi maggiore sensazione di disagio e di orrore. Tradimenti e ribellioni sono strategie complesse e intricate, confuse in una situazione politica in cui ogni isola e città cambiava posizione a seconda della convenienza o della paura del potere al potere. Tutto ciò è esposto molto chiaramente dalla stessa abilità con cui l'autore ha saputo catturare gli elementi materiali di cui abbiamo parlato prima. Le battaglie campali non sono più grandi o più crudeli dei tradimenti e delle manovre politiche sviluppate nel Senato o nei ginnasi ateniesi, né nelle lontane province del Mar Egeo.

4) Uomini: i personaggi di questa guerra sono i soldati e i guerrieri, gli ufficiali e i capitani che hanno la caratteristica di essere anche pensatori e filosofi, alcuni, medici e scrittori o storici, altri. I suoi discorsi dimostrano la sua cultura e il suo valore personale, anche se dimostrano un duplice interesse. Esempi di questa mirabile personificazione sono due coppie contrapposte: Bracidae, condottiero del Peloponneso, e lo stesso Tucidide, condottiero degli Ateniesi. Anche se l'autore appare poco, la sua sincerità lo costringe ad esprimere la differenza quasi abissale con il suo avversario. Anche se Bracidae è suo nemico, lascia testimonianza del suo valore come persona e come guerriero. La sua abilità lo ha sconfitto, e coloro che cacciano Tucidide sono gli stessi Ateniesi. L'altra coppia contrastante è quella di Alcibiade, peloponneso, e Nicia, ateniese. Qui i meriti letterari sono ancora maggiori, perché la complessità di entrambi è squisitamente mostrata. Alcibiade riassume tutto ciò di cui sono capaci le cattive virtù della guerra: uno spirito interessato ai vantaggi personali, una sete di violenza, un tradimento per convenienza, un cambio di posizione a piacimento e una provocazione di schemi politici. Nicia è un ateniese discreto, riluttante a iniziare la guerra ma disposto a tutto per difendere i suoi uomini. La personalità di Nicia è nobile, il suo corpo però comincia a mostrare debolezza, un dolore ai reni di cui parla nelle sue lettere e che non fa altro che accentuare i meriti letterari sia dell'autore che del personaggio. Ecco dunque la poesia nascosta di Tucidide, il modo in cui, senza

abbandonare la storia come realtà e scienza, si occupa di svelare la poetica nascosta nelle vicende umane.

5) Cause delle guerre: dapprima vi furono conflitti tra i Corinzi e cArciniani che portarono Atene e il Peloponneso a sostenersi a vicenda, ma non furono altro che scuse per precedenti risentimenti, e soprattutto per qualcosa che da allora non è cambiato, e che Tucidide rivela molto bene. La guerra è un affare, sia per i governi coinvolti che per gli individui. Per dieci anni la guerra continuò, poi interrotta da una tregua che trovò compimento solo negli accordi firmati dagli ambasciatori. Ben presto la guerra si rinnova con maggiore slancio con una nuova scusa: l'isola di Argo si ribella e diventa indipendente, stringendo accordi con gli Ateniesi. A sua volta, un conflitto tra indigeni della Sicilia provoca l'aiuto degli Ateniesi, e il Peloponneso è chiamato a contrastare questa invasione di Atene. Inizia così la seconda fase della guerra, che prolunga il conflitto oltre i venti anni. Questa seconda fase serve da incentivo al lavoro, perché come si conviene a un romanzo, la seconda metà assume importanza, raggiungendo livelli drammatici molto più alti rispetto alla prima metà. Le battaglie navali intorno alla Sicilia sono di grande abilità narrativa, l'assedio di Siracusa acquista una drammaticità enorme ed esemplare per ogni narratore degno di questo nome. Il penultimo libro costituisce il culmine, con la fine della flotta ateniese distrutta e i suoi membri inseguiti e uccisi. E con Nicia, il nobile guerriero, ucciso anziché catturato e tornato ad Atene. L'ultimo libro è una sorta di epilogo in cui predominano le strategie politiche, dove i tradimenti sono più abbondanti delle battaglie, dove la democrazia ateniese è sostituita dall'oligarchia. Ma questo lavoro cerca di prendere le distanze da ogni pregiudizio o stereotipo. Gli Ateniesi non sono gli strenui difensori della democrazia o i selvaggi guerrieri del Peloponneso. Qui l'ambivalenza dei personaggi è l'unica certezza, l'unica costante.

All'inizio ci siamo chiesti: un libro di storia dovrebbe essere come un romanzo, offrire serietà e verosimiglianza, dovrebbe prevalere la documentazione o l'amenità o un misto di entrambe? L’unico modo per rispondere a queste domande è applicarle a ciascun testo in particolare. Se parliamo della Storia della guerra del Peloponneso di Tucidide, la risposta è: si impara di più sulla storia avvicinandosi alla personalità dei protagonisti, e solo uno scrittore che conosce le virtù della poesia può farlo.

Margaret Atwood

Il racconto dell'ancella (1985)

Questo romanzo, pubblicato all'età di 61 anni, è un perfetto esempio di ciò che può ottenere una vita di pratica disciplinata della buona letteratura. La maturità personale, emotiva e psicologica di un autore è solo una parte dell'adeguata realizzazione di un'opera artistica. Al resto contribuiscono, inevitabilmente, la maestria acquisita negli anni di lavoro, e soprattutto la costante preoccupazione di far sì che ogni opera sia di per sé un'individualità originale. Per fare questo, è in gioco lo stile di ogni autore, la sua impronta personale, sia il punto di vista, le forme grammaticali, il modo di strutturare i tempi e i ritmi, o il trattamento scelto per ciascun tema. Atwood è caratterizzato da una curiosa, apparentemente involontaria simbiosi di vari espedienti letterari. In esso possiamo trovare un narratore in terza persona ma senza dubbio legato al punto di vista del personaggio principale, oppure un narratore in prima persona, come è il caso di questo romanzo, dove la narrazione, però, è pur sempre esauriente e completa. addirittura paesaggistico, poiché opera in un punto intermedio che assolve

alla funzione descrittiva che il genere adottato, in questo caso la fantascienza futuristica o moderata, richiede per diventare credibile. Quindi abbiamo già sollevato il primo punto importante. Questo romanzo partecipa al genere del fantasy futuristico senza conformarsi agli stretti limiti di un genere particolare. Un bravo scrittore di solito ha preoccupazioni diverse, e se in qualche momento mostra una predilezione per un certo genere, non lo prende come un'opzione di mercato, ma come una scelta emotiva e sensibile, un mezzo che lo aiuta a concentrarsi su determinati temi o obiettivi. Un altro punto importante è lo stile narrativo di Atwood. In generale tende al distacco, anche quando scrive in prima persona, ma come abbiamo già detto, il sottile e ben lavorato intreccio di punti di vista, o i cambiamenti temporali, che funzionano non come rigidi strumenti narrativi ma come cardini di uno stesso pannello dipinto, come colori contrastanti all'interno della narrazione. Questo stile, poi, alquanto freddo e conciso, collabora alla costruzione di un personaggio, aderendo al clima certamente opprimente e angosciante.

L'intero romanzo, nonostante la varietà dell'ambiente, il suo scenario futuristico non troppo contrastante con il presente ma che accentua certi aspetti più taglienti, dolorosi e pericolosi, dà il tocco necessario, ed esatto, alla scollocare il lettore in una situazione strana e pericolosa. L'intero scenario, sia nella descrizione esteriore che nei giri interiori dei ricordi e delle incertezze del protagonista, mostra i segni di un labirinto senza uscita. Un labirinto creato dall’umanità stessa cadendo in cicli storici ripetuti che lei stessa, l’umanità, tende a dimenticare per dare ad ogni nuovo ciclo un falso senso di novità. Per quanto riguarda la trama, lo stile riesce a mantenere un delicato equilibrio tra il plausibile e l'inverosimile, soprattutto a causa del breve tempo sviluppato tra i cambiamenti descritti. E questo tempo scarso è scandito o determinato in maniera irreversibile dal tempo fertile della donna. Vale a dire che in soli venti o venticinque anni dovranno verificarsi cambiamenti così marcati dalla società attuale, dove la democrazia è, in teoria, generalmente e ufficialmente stabilita, verso un governo autocratico, violento e discriminatorio. L'intero romanzo è una lenta scoperta, attraverso i ricordi sporadici del protagonista, degli eventi che hanno portato alla situazione attuale, e del modo di trasmetterli, viaggiando attraverso flashback letterari opportunamente costruiti e dosati. Il tono tra distanziato, dovuto al fatto che si tratta di una cronaca non scritta, e allo stesso tempo impegnato, poiché è una prima persona, è un risultato molto alto in questo romanzo. C'è una certa tendenza, abbastanza avvertita ma letta tra le righe, secondo cui dovrebbero essere di sinistra i messaggi extra-letterari, siano essi sociali o moralistici, femminista, dimostrabile nelle caratteristiche che avrà assunto la società futura. Ma questa tendenza è priva di qualsiasi idea qualificante, tanto meno accusatoria o sfidante nei confronti del genere maschile. L'autore, da buon narratore, non ha un obiettivo così superficiale, ma l'intenzione è, forse, e cito solo una delle molteplici interpretazioni o ramificazioni del testo e dei suoi significati impliciti, per dare un esempio convincente da solo peso, al fatto che l'austerità del linguaggio collabora indubbiamente, che la natura violenta degli esseri umani in generale è

sempre latente, e non appena l'occasione offre i mezzi necessari per l'impunità e l'assenza di colpa e punizione, si dirige sempre verso atti degradanti, discriminatori, umilianti, di cui diventano vittime le minoranze o gli esseri più deboli o vulnerabili. E questa vittimizzazione non proviene solo da un genere, ma da uomini e donne.

La trama non dimentica di far capire che ogni governo o sistema imposto con la forza è anche una facciata, una farsa che serve a nascondere altri interessi più oscuri e particolari, come dimostrano ad esempio le norme o le leggi istituite, che con lo scopo di evitare o punire i crimini, servono a nasconderne molti altri. Ci sono sempre crepe in questi sistemi, forze che crescono apparentemente nascoste, ribellioni in divenire che servono ad alleviare la tensione di ogni tirannia, che altrimenti sarebbe resa insostenibile dalla sua stessa tensione implicita. Ma il finale del romanzo chiarisce anche che queste stesse forze ribelli hanno le loro apparenze, titolari a loro volta di un'ambiguità di obiettivi che le confonde con le forze predominanti. Poi, la protagonista si chiede in quali mani si trova intrappolata: se è finalmente caduta in disgrazia dal sistema imposto, e vengono a cercarla nel simbolico furgone nero, o in realtà arrivano i ribelli a salvarla, nascosti sotto la maschera del tiranno. Oppure entrambi, chiediamo noi lettori, “sono” la stessa cosa?

L'allegoria, quindi, è evidente, ma di per sé secondaria. Gli obiettivi letterari portano il romanzo oltre l'allegoria o il simbolismo. Atwood crea un mondo plausibile basato su un sistema mentale che non è altro che quello di ciascun lettore, e che porta con sé la propria angoscia e il senso di intrappolamento. Il racconto dell'ancella è una storia scomoda che ci mette a confronto con caratteristiche che sappiamo essere latenti in ognuno di noi ma che preferiamo non vedere, nascoste, temporaneamente, dalle forze deboli delle leggi e della convivenza forzata. The Handmaid's Tale è un manuale di storia per il futuro.

Ragazze che ballano (1977)

Questi quattordici racconti costituiscono un'antologia pubblicata nel 1977, quando cioè l'autore aveva 48 anni. Non sorprende, quindi, che rappresentino parte del meglio della sua maturità letteraria. Se partiamo da un'analisi generale, la prima cosa che risalta è l'eccellenza della scrittura, il trattamento adeguato per ogni storia e il tema sociale e intimo delle storie. Ma andando più a fondo, vediamo che ci sono tratti comuni all o stile Atwood che risaltano in ogni storia, non togliendole l'individualità, ma caratterizzandola come un frammento dotato di vita propria che a sua volta

è parte di un tutto più complesso. Prima di tutto è curioso Questo è lo stile grammaticale che si trova solitamente. L'autore usa solitamente il presente per riferirsi a situazioni immediate o passate, intervallando diversi tempi verbali nella stessa frase. Ciò non comporta però alcuna incongruenza o confusione, perché lei si è preoccupata di collocare innanzitutto il lettore in una situazione e nella prospettiva di un personaggio, pertanto i cambiamenti nel tempo tendono a dare un'impressione o sensazione particolare del personaggio, per il quale il passato è parte indivisibile del suo presente, come in tutti i ricordi. Un'altra peculiarità grammaticale è la risorsa misurata ma notevole di un apparente cambiamento di punto di vista, che non è tale di per sé, ma piuttosto un modo in cui il protagonista, attraverso il quale stiamo vivendo la storia, è in grado di conoscere i pensieri o sentimenti degli altri protagonisti. Per questo, la capacità di immaginazione del personaggio principale, che non è né maggiore né minore di quella di ognuno di noi quando ruminiamo o riflettiamo su varie situazioni o conflitti, è la risorsa che ci permette di conoscere gli altri personaggi. Poi, attraverso ciò che il protagonista sa con certezza o immagina, abbiamo una panoramica sempre più dettagliata della trama della storia. Un altro tema comune è che la maggior parte delle storie presenta donne, ma questo non è il risultato di una posizione deliberatamente femminista. La Atwood scrive ciò che conosce meglio, e il risultato è una serie di donne che impressionano non tanto per la loro diversità ma per la loro intensità. Quasi tutte sono donne che potremmo considerare anonime, anodine. Si ritiene che nessuno di loro abbia una grande bellezza esteriore o una personalità travolgente, e nemmeno un'intelligenza eccezionale. Sono donne che si sono chiaramente rassegnate a certi limiti nella loro vita sociale e personale. La delusione in amore, l'emarginazione permanente e nascosta li ha abituati alla rassegnazione. Ciò è evidente nelle storie The Martian e Betty. In un frammento di Hair Jewelry, il protagonista dice: "La versione platonica che avevo di me stesso somigliava a una mummia egiziana, un oggetto avvolto misteriosamente che poteva sbriciolarsi e ridursi in polvere una volta scartato. Ma l'amore non corrisposto non richiedeva la nudità. ". Il punto di vista dell'autore non la limita a un genere. Ci sono storie in cui il protagonista è maschio, e sia in queste che in cui i partner maschili dei personaggi sono visti con occhi femminili, la preoccupazione è quella di mostrare un aspetto inconfondibile del comportamento di uomini e donne senza pietà né giudizio. Uomini e donne, semplicemente, come esseri umani. Nella storia Dancing Girls, il protagonista si chiede "come dovrebbe essere un uomo".

La prossima caratteristica comune sono i paesaggi che fungono da cornice. Quasi senza eccezione, l'ambientazione è la città, ma questa città è quasi sempre una città del dopoguerra, con strascichi di case abbandonate, distrutte e con settori di costruzioni nuove e transitorie che standardizzano la città con un aspetto indifferenziato, monotono e austero . Le case sono artificiali, senza personalità, con decorazioni di cattivo gusto, tutte uguali e precarie. Queste immagini collaborano ad un altro fattore comune di Atwood, creando climi che simulano o alludono a situazioni future. Questo

aspetto appare in racconti come When It Happens, dove l'immaginazione è anche una vera e propria forma di conoscenza del futuro oltre che un modo di sognare ad occhi aperti e di evadere. Può essere visto anche ne La tomba del famoso poeta, dove esiste un parallelo immaginario tra la compagna della protagonista e il poeta di cui visiterà la regione. All'interno del tema del paesaggio bisogna collocare la funzione occupata da piante, animali e pietre, che costituiscono uno strumento narrativo simbolista, aspetto in realtà piuttosto curioso nell'apparente realtà sociale del racconto dell'autore. La natura rappresenta, anche in modo selvaggio e primitivo, un ritorno all'individualità dell'essere umano, e lo si vede più chiaramente nel racconto Polaridades, ma anche in Translúcida e Dancing Girls, sebbene in quest'ultimo vi sia un rapporto più chiaro tra i diversi gradi di socievolezza e tolleranza, dove discriminazione, ipocrisia e sfiducia sono le conseguenze di un contrasto nettamente marcato tra due punti di vista: l'innocenza del protagonista e l'intolleranza della padrona di casa.

Naturalmente, il tema del rapporto uomo-donna è uno degli assi principali, se non il più importante, della maggior parte di queste storie. Ci sono frasi che tipicamente mostrano ciò che Atwood pensa e vuole esprimere su questo argomento, ad esempio ne La tomba del famoso poeta, dove di una coppia innamorata si dice quanto segue: "Siamo fianco a fianco, entrambi affetti da un amore non corrisposto ." Ci sono storie che superano questi aspetti comuni e tollerano molte più interpretazioni. Ad esempio, in CuCiò che accade è che abbiamo una coppia matura che inizia a incontrare cambiamenti sociali che indicano un conflitto evidente e di fronte al quale devono uscire di casa e scappare. Questa storia dai connotati futuristici, sempre austera ed esatta negli indizi che ci lascia, tollera sia questa interpretazione ma anche il pensiero che tutto non sia altro che l'immaginazione della donna che la racconta, come una fuga da una vita monotona. L'immaginazione, quindi, non solo è capace di tutto, ma nasce anche da molteplici interpretazioni: fuga?, premonizione?, follia?, giusto? Hair Jewelry è la storia più oscura della serie, ma questo elemento è secondario fino alla fine, dove la verità viene insinuata con forza sufficiente per essere indiscutibile. Ne Il Quetzal Risplendente è evidente il simbolismo tra l'antico sacrificio e il figlio che la donna ha perso appena nato, ma è anche assemblato con la fantasia della protagonista quando si sente pegno del sacrificio del marito, un percorso inverso della colpa che lo rende responsabile della morte del bambino. Learning è un racconto dal punto di vista maschile e adolescenziale, dove vengono svelate le ipocrisie e i sentimentalismi nei confronti dei malati, "dogmi" che rappresentano regole difficili da infrangere, come quelle che il protagonista deve affrontare di fronte ai disegni e le decisioni dei loro genitori. Dovrai scegliere non solo se sottometterti o affrontarli, ma anche decidere cosa vuoi veramente, il tutto vedendo e imparando dalle falsità di una società più interessata alle apparenze che alla verità. La comepecados è una storia intensa piena di simbolismo. La paziente di uno psichiatra ricorda le sue conversazioni al suo funerale, mentre parlava con le tre ex mogli del medico. Ecco, il rito, sempre legato al primitivo, tema comune che abbiamo già visto, è quello che una

volta le raccontò delle donne che mangiano i peccati dei defunti. Sogna, poi, la notte successiva, le tre mogli che servono i biscotti che hanno portato per servire gli ospiti durante la veglia funebre, e che loro li mangiano, deliberatamente e consapevolmente, sul cadavere.

Tutte queste storie sono squisitamente realizzate ed eseguite in modo impeccabile. L'eccellenza narrativa si aggiunge alla profondità del trattamento vario e originale di temi trascendenti come le relazioni umane, la complessità della vita e le caratteristiche della morte.

Mario Levrero

Acque salmastre (1983) Il luogo (1984)

Questo scrittore uruguaiano, nato nel 1940, è considerato uno scrittore di culto da quasi una generazione dopo la sua. Proprietario di un immaginario assolutamente suo e tremendamente ricco, erede del migliore immaginario letterario fantastico europeo, rimase per gran parte della sua vita quasi a un livello marginale nell'ambiente letterario, dedicandosi alla scrittura di romanzi e racconti che solo dopo gli anni '80 furono pubblicati con maggiore frequenza. Una delle cause, che non serve a giustificare la sua scarsa conoscenza da parte del grande pubblico, ma che ci è utile come motivo e spiegazione, è il suo stile strano. "Strano" è la parola che più si avvicina a descriverlo, anche se spesso si abusa di questo aggettivo, applicandolo a molti e diversi stili letterari, quasi tutti lontani, chi più chi meno, dalla letteratura più convenzionale. Nel caso di Levrero, lo strano ha sede in terreni letterari, cioè in un processo grammaticale e strutturale, che fin dall'inizio viene alterato non nella sua forma visiva ma nel suo stesso concetto di logica. Vediamo se siamo più chiari. Nei racconti di Acque Salmastre, e soprattutto nel primo, Il Nastro di Moebius, troviamo una storia che inizia apparentemente lineare, ma che poco a poco mostra elementi che prima si avvicinano al limite della plausibilità e poi diventano del tutto assurdi per la logica formale. In seguito, la storia non solo conferma questa tendenza, ma va oltre le proprie conquiste, distorcendo, oltre a quello temporale e spaziale, l'intera struttura mentale su cui l'essere umano fonda la parte più elementare della sua sanità mentale. Ma più che un percorso di follia, è un percorso simile alle svolte dei sogni, dove la mescolanza di desideri, pulsioni e repressioni si alternano dominando i personaggi e le

scene, in un gioco di forze alternate, dove ogni episodio è ha il suo significato, senza però distinguersi dal significato degli altri. Ma tutto questo è dato non con il clima tipico del sogno, ma con uno stile grammaticale che sembra raccontare avvenimenti reali, o meglio, ci racconta sia il reale che l'immaginario sullo stesso piano dell'esistenza, confondendo i limiti tra i due. In questo modo, dando "logica" ai sogni e "distorsione" alla realtà, crea un terzo piano medio di costante verosimiglianza.

Ci sono due modi per godersi una storia: apprezzandone l'estruttura e linguaggio, da un lato, e contenuto della trama, dall'altro. Sono poche le storie che mettono insieme magistralmente entrambi gli elementi. Nella maggioranza prevale uno dei due, il che li giustifica. Nel caso di Moebius, l'onirico -esternamente- e quello psicologico -internamente-, a scelta del lettore, giustificano l'unione dei fatti del racconto, sia esso vita, esperienza o viaggio evolutivo o sperimentale. Non è strano che il racconto inizi con il commento di un ragazzo che durante la notte ascolta a letto i suoi genitori parlare di un viaggio, né è casuale che questo ragazzo accenni alla sua abitudine, tipica dell'infanzia, di fermarsi a pensare il limite della veglia e del sonno, e la sua intenzione sempre fallita di restare sveglio finché non scopre il momento esatto in cui cade nel sonno, come se volesse scoprire l'arrivo dei Re Magi nel cuore della notte. Ma il sogno e il risveglio sono sullo stesso piano di realtà, quello concesso dall'autore, e così tutto ha inizio. Le altre storie sono meno caotiche nella preparazione e nell'interpretazione, l'allegoria è più chiara, ma senza l'intenzione di essere allegorica, come dovrebbe essere nelle belle storie. La Casa Abbandonata è un ottimo racconto descrittivo, dove ciò che di strano e fantastico abita in quella casa viene dettagliato in maniera concisa, breve, senza grandi effetti narrativi o cattivo gusto. Vengono menzionati solo come commenti su eventi curiosi e strani, per i quali non si cerca alcuna spiegazione. Gli ombrelloni è uno dei migliori racconti di Levrero, kafkiano nell'atmosfera, ma con una luminosità che, contrariamente all'oscurità e all'oppressione di Kafka, esercita curiosamente lo stesso effetto: assurdità e angoscia con un tocco di umorismo nero che nasce da quello stesso grottesco. . Questa caratteristica prevale nell'ultimo racconto, Acque salmastre, dove il grottesco è portato ai limiti estremi. L'assurdo qui acquista significato attraverso un linguaggio preciso, misurato e allo stesso tempo colmo di immagini che disturbano ma non disturbano il buon gusto, e che aggiungono valore al racconto in due modi: esotismo e significato, entrambi uniti, alimentandosi a vicenda. A tutto ciò si aggiunge un tono di leggenda tradizionale e oscura ma trasformato da uno stile letterario personale, evidente e di grande successo per la struttura narrativa e il flusso della narrazione. La leggenda degli dei dell'acqua, il cristianesimo, il sesso, i desideri, il corpo umano, sono tutti elementi che vengono incorporati e danno senso, sia in questa che nelle altre storie, a una struttura narrativa audace, distorta nella sua forma logica, ma con valori letterari che si distinguono proprio per la loro stranezza e per i livelli significativi ed emotivi che raggiunge. L'emozione qui non è sentimentale, ovviamente, ma intellettuale, sfidando anche i valori stabiliti

nella mente del lettore rispetto ai limiti di cui abbiamo già parlato sopra: siano essi formali, logici o irreali.

Il luogo è un romanzo pubblicato nel 1984, ma con una data firmata dallo stesso autore nel 1969, cioè a 29 anni. Le sue caratteristiche sono diverse da quelle delle storie sopra menzionate. Dal punto di vista formale ed esterno, il suo linguaggio è più convenzionale e la struttura è più lineare, e la logica della trama, a prima vista, è inevitabilmente legata a Kafka. Ma queste caratteristiche sono solo formali. Il romanzo avanza lentamente ma non lentamente, ma con un ritmo lento e una pausa adeguata affinché il lettore possa incorporare la stranezza della situazione che si presenta al protagonista: il suo isolamento in una stanza buia, alla quale si sovrappongono una serie di stanze identiche, da cui è impossibile uscire. Questo approccio non è presentato in modo fantastico, ma piuttosto la mente del narratore si conforma alla logica del suo protagonista: analizza, si dispera, soffre, desidera, brama e, soprattutto, non si conforma. Le successive vicissitudini del protagonista lo mettono di fronte a situazioni che sembrano allegorie e simbolismi di un mondo esterno, o forse della sua stessa vita. Le stanze sono prima buie, poi con mobili e cibo, poi con alcuni abitanti con i quali non riesce a comunicare. Una notte incontra una donna che possiede. Poi le stanze si deteriorano, ci sono macerie, ci sono uomini e donne morti. La seconda parte del romanzo colloca il personaggio in quello che si presume essere l'esterno, ma che è pur sempre un'altra parte di quello strano luogo. Qui incontra altre persone, con cui convive in una precaria società di sopravvissuti che deve presto disintegrarsi a causa di interessi divergenti. Ciò che accomuna queste prime due parti è il desiderio di anticonformismo del personaggio. La sua situazione gli presenta due possibili soluzioni: conformarsi e sopravvivere nel luogo in cui si trova, oppure continuare a cercare una via d'uscita. Ma i successivi fallimenti e le sue stesse riflessioni gli fanno pensare che forse non c'è via d'uscita, chi zá è già fuori. È un sogno, la realizzazione di desideri e frustrazioni, alterazioni del tempo e dello spazio? È un'alterazione della tua psiche? Lo stile breve e preciso dà luogo alla necessaria ambiguità, sicché evidentemente ogni spiegazione è significativa e allo stesso tempo parziale e incompleta. La terza parte ci mostra l'arrivo in una città caotica e violenta. Gli eventi sono affrettati, le azioni sono più veloci e gli eventi e i personaggi secondari perdono ogni logica e l'assurdità, ormai priva di ogni tipo di umorismo possibile, mostra una disintegrazione strutturale sia della società che della mente. Tutto ciò non è altro che un'allucinazione? È possibile, ma il linguaggio non lascia dubbi sul fatto che gli eventi stiano accadendo come descritto. La città viene riconosciuta dal personaggio come sua, ritrova persino la sua strada e il suo appartamento. L'atmosfera è violenta e sovversiva, e questo finale si nutre dell'inizio in modo proporzionalmente inverso. Se in un primo momento pensavamo che il personaggio sia arrivato nella stanza buia e silenziosa trasportato dal suo ambiente normale, di cui ricorda a malapena alcuni elementi, ora ci rendiamo conto, se accettiamo che è già tornato nella "sua" realtà, che ha lasciato una situazione non normale ma caotica. Quindi il luogo è meno assurdo e meno violento della

realtà. Nel luogo, la vita e la morte sono state mostrate nei loro risultati, senza precipitazioni o situazioni che mostrassero conflitto o disperazione violenta. La morte vista nell'infanzia, come quando vediamo che nostro nonno è morto mentre eravamo a scuola. L'angoscia e l'irragionevolezza, si lasciano all'esperienza della vita, continuano ad esserci, e prendono forma man mano che si cresce, ma ogni anno è come una stanza diversa, che progressivamente si deteriora. Alla fine, nella sua presunta città, il personaggio si rende conto che lo straniero è lui, non il luogo in cui si trova. Andare e tornare diventano, allora, concetti ambigui, intercambiabili, indefiniti.

Sinclair Lewis

Cass Timberlane (1945)

Lewis ha dedicato quasi tutta la sua narrativa a uno studio sistematico e metodico della società centroamericana. Più particolarmente localizzati in un certo settore di questo, il Medio Oriente, un'area dove tradizione e conservatorismo mantenevano un bastione di inconfondibile idiosincrasia identificata con i sentimenti più radicati e i paradigmi morali che hanno dato origine alla nascita degli Stati Uniti. Non per niente è uno dei centri con maggior potere d'acquisto, coincidendo con uno dei centri culturali più importanti, rappresentato ad esempio dall'architettura, e cito quest'arte perché è strettamente legata al concetto di famiglia, di funzione unità socioeconomica. Perché il vero legame, a giudicare da quanto ci mostra Lewis, non è il sentimento reciproco ma la conservazione di un'omogeneità che ha i suoi cambiamenti interni, i suoi continui legami e rotture, come un

caos ordinato. Potrebbe esserci odio tra gli individui, ma tutti si uniranno contro un nemico comune. E questo nemico si può chiamare classe sociale, razza, credo, potere d'acquisto e tutte le altre forme possibili in cui è possibile trovare una differenza che serva a giustificare l'irritazione o il disagio in questo settore sociale. Come qualcosa che inizia come un prurito che ci avverte che c'è un elemento strano che non quadra con il resto. E che deve essere presto eliminato, ovvero assorbito in modo tale che non si trovino più differenze. Lewis ha esplorato questi elementi in modo molto vario: il razzismo, ad esempio, in King's Blood, in modo molto diretto, anche in ambiti diversi: la medicina in Arrowsmith, il mondo accademico in Gideon Planish, le credenze religiose in Elmer Gantry, il teatro a Bethel Buon giorno. Fatta eccezione per quest'ultimo romanzo, secondo me minore, il resto è uno studio curiosamente crudele e allo stesso tempo delicato sui fallimenti della società. La stragrande maggioranza dei suoi romanzi hanno come titolo il nome e cognome del protagonista, il che non conferma l'intento ritrattista e analitico, come una storia clinica. Ma non dovremmo trovare in questo autore un linguaggio o un trattamento aspro o grottesco. Del tutto contrariamente a ciò, i suoi studi si basano su uno sguardo apparentemente casuale, come quello di un testimone, un fisionomista o un ritrattista, che sta realizzando i bozzetti di un'opera pittorica. Le sue opere sono molto visive, apparentemente semplici nel linguaggio, e per questo usa l'umorismo, quasi sempre un'ironia ingenua. Questo tipo di ironia è molto difficile da gestire, molto suscettibile di cadere nell'inverosimile, soprattutto con il passare del tempo, che cambia i riferimenti comuni a un'epoca e attraverso il quale questi elementi possono diventare più comprensibili ed enfatici. Tuttavia, la bravura dell'autore ha saputo utilizzare strumenti narrativi legati ad una prospettiva universale e quasi senza tempo, nonostante i molteplici riferimenti temporali e spaziali, che sono proprio essenziali per conferire un fascino familiare, spontaneo e diretto all'approccio a questi romanzi. Gli ambiti che tratta gli sono familiari: la casa, il focolare domestico, la famiglia tipo, i vicini di quartiere. Questi elementi comuni donano al lettore un clima di calore adeguato, a cui si aggiunge il trattamento di una prospettiva ingenua, di un umorismo intelligente venato di una tiepida ironia che si rivela poco a poco, man mano che il conflitto si risolve. Questo conflitto colpisce il protagonista in modo importante, perché lo destabilizza, senza violenza fisica, perché qui è la violenza verbale sottilmente velata dall'educazione a predominare. I dialoghi, tuttavia, hanno la strana virtù di essere taglienti e offensivi, di condanna, ma in modi riservati e con una semplicità irritante. La crudeltà di fondo della natura umana qui è rivestita, come in Balzac, dei mantelli della buona morale, e queste sono le difese che i suoi difensori erigono attorno alle loro città costruite sulla base di determinati parametri a cui non sono disposti a rinunciare: razza, potere, cultura. Ma insisto sul fatto che il trattamento di Lewis è caratterizzato da uno sguardo tanto garbatamente elegante quanto intenso da ciò che intende rivelare, ed è grazie a questo che acquista originalità e forza. L'efficacia di questi romanzi non deriva dalla

crudezza o dall'orrore della realtà, ma dalle crepe che si intravedono nelle superfici apparentemente tranquille di una comune cittadina borghese.

Il romanzo in questione parla di un giudice divorziato quarantenne che si innamora di una ragazza che ha la metà dei suoi anni. La trama è apparentemente molto semplice: come far inserire questa ragazza nei suoi costumi consolidati e nella sfera sociale a cui appartiene. Questo è un altro elemento comune nei personaggi di Lewis, la sensazione che a un certo momento, per una causa interna o perché provengono direttamente da un ambiente diverso, non si adattano alla società consolidata. Il sentimento di isolamento e il continuo pellegrinaggio di posti di lavoro o di gruppi è solo un modo esterno di manifestarlo. I personaggi devono combattere non solo contro le forze che li respingono in modo crudelmente civile, ma anche contro le proprie insicurezze e desideri. La differenza di età è solo una delle tante differenze che separano il giudice e la sua fidanzata, importante è anche il ceto sociale, anche se leggermente diverso nel potere d'acquisto, il lavoro dei genitori, gli amici che frequenta, le idee che difende, soprattutto nell'epoca in cui si svolge il conflitto, cioè la Seconda Guerra Mondiale e l'apice del comunismo. La ragazza viene accettata con riluttanza e cerca di mantenere il suo atteggiamento difensivo senza cedere. Ma alla fine lo fa, perché ama o crede di amare il giudice. La trama è lunga e diverse sono le vicissitudini che entrambi attraversano, ma tutte possono essere riassunte in una serie di elementi comuni: la precedente esperienza amorosa, l'insicurezza della giovinezza e la riluttanza e diffidenza verso la maturità, l'andare d'accordo con le consuetudini consolidate, la pressione della società. Il tema dell'amore coniugale è un tema che attraversa tutta la trama in modo trascendente, senza essere giudicato o analizzato, perché non è necessario farlo. I comportamenti dei protagonisti parlano da soli. La cosa interessante del romanzo nasce da due punti salienti: 1) Il contrasto tra i protagonisti, lo sguardo idealista del giudice, che nonostante la sua maturità conserva l'ingenuità, e lo sguardo inquieto, ribelle e insicuro della ragazza. Entrambi si confrontano perché alla fine sono entrambi insicuri di se stessi e l'uno dell'altro. Il loro è un viaggio parallelo ma in direzioni diverse: quello dell'uomo maturo che si sente più giovane per aver sperimentato un amore che deve aver provato in gioventù, e quello della ragazza inesperta che deve sperimentare in breve tempo tutto ciò che ha già vissuto. 2) L'intercalazione di ritratti di persone e coppie del paese ha l'obiettivo di dare un campione più diretto, meno soggettivo, e quindi un po' più libero dalle limitazioni che la trattazione scelta imprime alla struttura grammaticale. Qui l'autore realizza ritratti avvincenti dei doppi standard della società. Negozianti, professionisti, casalinghe, tutti nascondono cose, segreti, risentimenti e odi che si manifestano in atteggiamenti insostenibili ma che vengono mantenuti negli anni, alimentando risentimenti che a volte sfociano in tragedie, altre volte in situazioni di tremenda crudeltà psicologica e morale . I romanzi di Lewis ruotano attorno a questi elementi e il risultato è un mix agrodolce di umorismo, ironia e un'adeguata dose di nostalgia e idealismo, il tutto sfumato con buon gusto e la necessaria

delicatezza, perché le superfici che si vogliono mantenere più bianche sono dove si trovano macchie e sporco. sono più evidenti.

Alessandro Solenitzin Reparto oncologico (1967)

Primo punto da tenere a mente: Solyenitzin è uno scrittore realista. Come lui stesso ha avuto cura di sottolineare per bocca di uno dei personaggi di questo romanzo, lo scrittore di questo tempo deve scrivere dei suoi contemporanei. Per questo motivo questo romanzo è, insieme a Il primo cerchio, un romanzo collettivo, dove le voci di più personaggi si susseguono attraverso la voce del narratore. Ma le risorse narrative e la tecnica utilizzata non si discostano mai dalla narrazione tradizionale, da un'apparente semplicità strutturale, anzi, onorano questa tradizione attraverso una prosa attenta e un'attenta preoccupazione per la chiarezza; La cosa peculiare non sta, poi, negli effetti della lingua, che segue gli insegnamenti del naturalismo ma ripulita da ogni impurità tecnica o da elementi superflui che potrebbero ostacolare la lettura. Come dicevamo, il linguaggio è solo apparentemente semplice, ma è curato sia nei dialoghi, eminentemente realistici e molto credibili, sia nelle descrizioni, brevi, precise, mai eccessivamente aggettivistiche, e nelle azioni brevemente sviluppate. Quest'ultimo è un punto chiave che dimostra l'efficacia del trattamento scelto dall'autore. L'intera narrazione si svolge all'interno di una clinica oncologica, quindi è facile supporre quanto possano essere limitate le

azioni dei personaggi, considerando anche la loro molteplicità, ognuno in lotta per la ribalta davanti al lettore. E questo ci stupisce anche quando ognuno riesce a esporre in maggiore o minore misura la propria personalità, ma senza mancare di mostrare con precisione davanti agli occhi del lettore le proprie ferite fisiche e morali. Il narratore in terza persona cambia punto di vista senza transizioni brusche, in un modo curiosamente semplice ma molto attento, in modo che il lettore attento non venga sorpreso dal cambio di personaggio. Pur scavando nella personalità di ciascuno di loro, il passaggio è fluido, quasi impercettibile. È una tecnica difficile, che forse la lingua russa accetta più facilmente di altre. Pensiamo, ad esempio, a Balzac, nei suoi bruschi cambiamenti di punti di vista e di ambienti, a volte raggiunti, che costituiscono una nuova scoperta nella sua realizzazione, una nuova forma di narrazione, altre volte, lasciando molto a desiderare. Ma Solyenitzin riesce con questo procedimento, e per questo collabora con buon gusto e uno stile di eloquente dignità ed eleganza nel linguaggio, semplicemente preciso, con i necessari contrasti, contrasti emotivi intendo. Perché qui la conclusione dei capitoli è lavorata in modo encomiabile, essendo ciascuno quasi un dipartimento chiuso dello stesso edificio, ognuno occupando un piano, e il lettore ha il compito di mettere insieme il tutto.

La caratterizzazione dei personaggi non manca di profondità balzachiana a causa dei loro tragici destini, quindi lo stile di Solyenitzin, a causa del suo punto di vista umano, ha caratteristiche ottocentesche, senza che ciò tolga la sua attualità. Per raccontare ciò che accade oggi utilizza uno stile consolidato, efficace nel raccontare la realtà. Si può accusarlo di mancanza di rischio e di innovazione, ma non di ottimi risultati. Lo stile, inoltre, risponde non solo alla forma del XIX secolo, ma anche a uno stile russo del XIX secolo, che i russi sono riusciti a mantenere anche nel XX secolo inoltrato. Uno stile, un tono, forse, da leggenda, da racconto russo, che, nonostante la dicotomia, serve a raccontare, proprio per la sua duttilità e semplicità, atti reali, cruenti, veri. I personaggi rappresentano delle posture, come nelle storie per bambini, ma qui la complessità è ovviamente maggiore. I personaggi prendono posizioni riguardo a varie circostanze o idee. Gli avvenimenti politici si aggirano insieme alle cure mediche, alcune generali ed altre particolari, ma sappiamo che il generale influisce, infine, sul particolare. L'individuo è l'obiettivo finale di ogni processo politico, e la politica coinvolge sia le manovre sociali, sia le leggi sanitarie, sia la cultura con cui l'ultimo abitante dell'ultima città accetterà o meno la guarigione del proprio corpo.

Molto interessante il modo in cui i personaggi si confrontano, ognuno rappresenta la propria idea, non attraverso le azioni ma attraverso la descrizione. Un modo di guardare o di vestire, un atteggiamento silenzioso o rumoroso, costituisce non solo una posizione personale ma anche politica. Anche i riassunti rappresentano un altro risultato. Non sono forzati, ma si inseriscono nella trama in modo naturale e spontaneo. Passato e presente si uniscono e si fondono attraverso queste sintesi che hanno la rara capacità di illuminare la narrazione. Ma queste posizioni ideologiche non sono né

arbitrarie né espresse in modo grossolano. A volte vengono descritti per bocca dei personaggi, altre dal narratore, ma sempre venati di ambiguità. Esistono, per loro, coppie di significati opposti, che si annullano prima di dominare. ar il libro con un'idea unica e arbitraria. Ad esempio: moralità e tradizione sono rappresentate da due personaggi contraddittori: Kostoglotov e Rasunov, l'uno il deportato che difende la moralità etica, l'altro l'amministratore politico che difende fino in fondo la tradizione delle leggi politiche. Ma il romanzo va ancora oltre: parla di vita e di morte, parla della vita agiata ottenuta attraverso la corruzione o la morte come prezzo dei principi etici. O anche attraverso un altro parallelo simile, anche se invertito: cosa deve essere secondo la legge di Rasunov, e cosa è realmente il mondo secondo Kostoglotov. Si parla anche del trattamento medico che i pazienti sono costretti ad accettare, nonostante i suoi effetti negativi. Sorge quindi la questione: a che prezzo, mantenere la vita? È etico che il paziente sia costretto ad accettare un trattamento anche quando non è disposto ad accettarlo? È qualcosa di simile a una tirannia politica, dove il male viene fatto con l’intenzione del bene? Quali sono i limiti riguardo alla vita e al corpo degli altri? La posizione dei malati e dei medici è pia, attentamente mediata e considerata dall'autore. I medici come uomini e donne con i loro limiti, ma soprattutto con i loro dubbi, la loro capacità di guarire e la loro impotenza di fronte al fallimento. Pazienti la cui esaltazione per la vita e venerazione per il medico si scontra con successivi fallimenti e con il porsi una domanda fondamentale: fino a quando continuare a lottare.

Questo romanzo è una grande allegoria, o favola contemporanea attraverso uno stile neutro e moderno allo stesso tempo, sulla società in generale, sull'ambiguità dell'uomo e su un momento particolare della storia. Nella clinica sono rappresentate posizioni che si sono manifestate con lievi variazioni nel corso della storia dell'umanità: libertà e repressione. La clinica è un piccolo mondo che rappresenta ciò che accade a un livello più alto, forse universale se consideriamo che per ogni persona il Paese a cui appartiene è l'universo intero. A questo partecipa l'amore per quella che chiamiamo patria e il sentimento per la vita quotidiana, per ciò che amiamo perché ci rappresenta. Nelle cose in cui ci vediamo e ci identifichiamo, che ci dicono che esistiamo. Quando perdiamo queste cose quotidiane, che le chiamiamo terra, casa o paese, per furto o esilio, è come se ci uccidessero. Allora entra in gioco la coppia ambivalente della vita e della morte. Il fatto è che il nostro corpo è anche la nostra ultima casa, l'unica che ci resta quando tutto ci è già stato tolto. La morte, di cancro o meno, è un esilio che nessun decreto potrà mai smentire.

Agosto 1914 (1970)

Quella di Solyenitzin è una letteratura epica. I suoi romanzi coinvolgono un'intera scenografia che non è solo questo, ma un grande quadro cinematografico dove compaiono molteplici personaggi, dove la voce di ognuno di loro è tradotta dalla penna accurata dell'autore. Ogni capitolo di questo romanzo prende praticamente un personaggio diverso, che sia militare o civile, di classe alta o bassa, commerciante, contadino o studente, e riceve la voce di ognuno proprio attraverso uno stile indiretto, in terza persona, ma ci porta verso all'ambiente e al tempo, e soprattutto nei confronti della persona a cui si riferisce. Con uno stile di linguaggio accessibile ma non semplice, elaborato ma non complesso, riesce a introdurci o, meglio, a portarci al personaggio insieme al suo tempo. Così, in questo romanzo vediamo personaggi appena introdotti, che scompaiono per molti capitoli, per riapparire nel mezzo del conflitto altrui, e la trama è lo scenario di fondo in cui i diversi personaggi si intersecano e mostrano le loro relazioni più o meno dirette o distanti, ma costituiscono un gruppo, un conglomerato, un sistema che sembra permanentemente esposto alla distruzione da parte dei suoi stessi membri. Il sistema è il Paese, il senso di patria, il senso di appartenenza, i valori morali e le caratteristiche del nonsenso che acquisisce la politica. Poi, la penna dell'autore alterna spazi generali, epici, e spazi personali, intimi. L'emotivo si chiama storico, e lo storico, estremamente documentato, non opprime per la sua pesantezza o rigidità perché è sapientemente intrecciato con l'aspetto personale ed emotivo, cioè con i soggetti che quegli avvenimenti hanno compiuto. Perché in fin dei conti la guerra è una questione di cifre in un libro di storia, ma i suoi morti e i suoi sopravvissuti esigono più di un numero nelle statistiche. Le loro emozioni sono espresse attraverso autori come Solyenitzin, interessati al dramma contemporaneo, sia per sentimenti che per cause. In questo modo, ciò che è reale e storico, raccontato in modo immaginario, diventa finzione, ma non per sminuirne l'importanza, bensì per evidenziare altri livelli di realtà, livelli più profondi che ci fanno sentire e pensare oltre. dei semplici effetti e risultati di una guerra. Il linguaggio usa anche l'ironia quando parla di strategie politiche e militari, la critica quando parla di risultati e situazioni, è crudele quando dovrebbe esserlo quando ci racconta i dettagli della guerra, è tenero quando ci parla di donne e bambini, giovani studenti speranzosi e idealisti, è eroico quando racconta le azioni dei reggimenti decimati dal nemico. Lo stile è un sapiente equilibrio tra tutti questi fattori, e così troviamo frammenti in cui nel mezzo di un dipinto generale, l'autore ci lascia lo spazio per darci un dettaglio che dipinge un personaggio e il suo sentimento in un dato momento: "Oria se posto accanto al tronco del castagno, senza toccarlo; non sembrava mostrare alcun desiderio di rilassarsi, di dare riposo né alla gamba destra né alla sinistra. Guardava piuttosto con un gesto beffardo e gentile", o quanto segue uno che lo dipinge a figura intera: "Quell'ucraino che sembrava uscito da un quadro, dai lineamenti duri, le sopracciglia folte, il naso grosso e largo, con un abito da città che sembrava un costume di carnevale, per il suo umorismo e la sua dignità patriarcale, e soprattutto per il vento della steppa

che arrivava con e che ha fatto rimescolare le carte sul tavolo... Ciò basta a dimostrare il fragile ed efficace equilibrio tra quanto già accennato, e anche a coniugare le caratteristiche personali con gli elementi scenici che circondano il personaggio. Come se gli uomini e le cose che lo circondano, anche temporaneamente, si unissero per formare una certa personalità.

Gran parte del romanzo è occupato da personaggi e trame militari, e i personaggi principali, come il generale Samsonov o il colonnello Vorotintsev, sono i protagonisti attraverso i quali l'autore usa esprimere le sue opinioni critiche, ma che non sono mai messaggi di moralità ma semplici invenzioni fatti che arrivano al cuore del lettore passando prima attraverso il filtro critico del suo pensiero. Critica l'ipocrisia e gli interessi sottesi alla guerra, la corruzione sia degli ufficiali che dei soldati, il modo in cui i reggimenti vengono usati come cavie, abbandonati al loro destino dopo una partita considerata persa. Un altro esempio dell'equilibrio tra storico ed emotivo è dato da questo paragrafo che descrive un'infermiera subito dopo un breve monologo in cui parla del saccheggio compiuto dai soldati: "Se non fosse per questa sporca guerra, quella ragazza non sarebbe apparso vestito di un bianco così impeccabile, con il berretto stretto sulla fronte, fino alle sopracciglia, così severo e pulito. Citiamo infine l'esempio seguente, la meditazione di un generale in mezzo all'enorme foresta di Grunfliess, popolata da nemici, che sintetizza un'intera intenzione già realizzata nel resto del romanzo, un momento breve, epico e intimo, come la natura . dell'uomo: "L'immobilità era assoluta. Un silenzio universale e completo, nessuno scontro di eserciti, solo il soffio di una brezza fresca nella notte. Le cime degli alberi stormivano. Non era una foresta ostile: non era né tedesca né Russo, ma di Dio, e ha accolto nel suo seno tutti gli esseri». Se alcuni personaggi vengono tralasciati, soprattutto civili, è perché questo romanzo fa parte di un trittico incompiuto, la prima parte dedicata a soli 11 giorni di guerra. Come nei romanzi di Dos Passos, Solyenitzin dedica capitoli a documenti d'epoca e frammenti di film, ma in misura molto minore rispetto all'autore americano. L'interesse di Solyenitzin è documentario e storico, ma la sua storia è scritta su carta impregnata di odore umano, toccata da centinaia di mani, macchiata e riletta, con segni e segni, tracce lasciate dall'intimo soffio di un respiro, di uno sfogo o di una lacrima. Tracce del cuore umano.

Norman Mailer

Gli uomini duri non ballano (1984) Il nudo e il morto (1948) Il fantasma di Harlot (1991)

Quasi vent'anni fa ho letto Stories (1967) di Norman Mailer, in coincidenza con un periodo di apprendimento personale riguardo alla scrittura. A quel tempo fu per me una piacevole scoperta trovare questo autore nordamericano con il suo peculiare modo di raccontare, un misto di artigianato estremo, rottura sia della linearità convenzionale che del punto di vista narrativo, e un'audacia nella forma e nel linguaggio. Non posso dire che sia stata un'impressione molto influente, poiché negli anni successivi avrei avuto accesso per preoccupazione ad altre sue opere. Ciò che mi è piaciuto di queste storie è quello che ho già menzionato prima, quella visione curiosamente dura, e soprattutto un encomiabile mestiere narrativo. Molto più tardi, queste stesse virtù sembrano non essere sufficienti a sostenere lunghi romanzi. Se proprio la brevità, non eccessiva, ovviamente, dei racconti, metteva in risalto la buona fattura, nei testi lunghi queste virtù si rivelano alquanto false, incongrue e deboli. Chiariamo l'asso a. Quando ho iniziato a leggere Gli uomini duri non ballano, pensavo di aver trovato un romanzo fantastico. Il linguaggio del narratore in prima persona, disilluso, fallito, il punto di vista che zigzaga tra realtà e sogno a causa della sua stessa condizione di alcolizzato e di scrittore in declino, fanno di questo romanzo un evidente campione di buona letteratura, soprattutto perché ci

sono frammenti la cui crudezza morale e la cui fuga poetica cercano di competere con Faulkner, e a volte sembra riuscirci senza vacillare. Ma questi momenti non coincidono con l'insieme, perché il linguaggio, di costruzione apparentemente brutale, esplicitamente incentrato sul sessuale e le sue diverse declinazioni, e le idee interessanti sulla natura umana e sul suo destino, si perdono in una trama convenzionale, sia per banale e anche per la sua mancanza di profondità. Lo scrittore squattrinato, coinvolto in una trama in cui deve decidere se è l'autore, dove insomma la memoria e i suoi giochi partecipano in modo importante, sono elementi estremamente interessanti. Ma il finale è deludente e la trama rasenta il melodrammatico e il ridicolo. Il grottesco e l'umorismo nero si perdono in una trama senza senso, che non lascia al lettore nemmeno il continuo piacere del buon linguaggio. Qualcosa di simile accade con The Naked and the Dead, ma si aggiungono altri problemi. Sebbene la trama qui non possa essere descritta come banale, poiché riguarda le esperienze immaginarie dell'autore durante la Seconda Guerra Mondiale, se la confrontiamo con altri romanzi di esperienze e iniziazioni simili - come Addio alle armi di Hemigway, Tre soldati a due passi o Soldiers' Pay di Faulkner -, con il quale condivide anche un comune interesse a rompere gli schemi ereditati dalla narrativa del secolo scorso, perde a causa di un trattamento troppo freddo. Il problema non è questa freddezza in sé, e nemmeno la crudezza, ma la monotonia del linguaggio, la mancanza di contrasti, il risultato piatto di un linguaggio tendenzialmente lungo ma con idee poco estese, e proprio per questo e Si esaurisce facilmente, lasciando nella memoria del lettore solo un'eco monotona e senza senso. In Harlot's Ghost abbiamo un inizio promettente, un primo capitolo che gioca come un'introduzione dai contorni poetici, dove la ripetizione, seppure non esplicita, crea una musica che porta sia alla nostalgia di un ambiente e di un luogo ideali, sia al mistero da affrontare. essere rivelato. Un mix interessante che si perde nei capitoli successivi, dove il tentativo di esplorare la psicologia e la moralità di un agente della CIA è praticamente assente, al punto che il linguaggio diventa qualcosa di saturante e travolgente, non per la ricchezza di idee ma per la sua totale mancanza di sottigliezza e armonia. È vero che un linguaggio compiuto può essere costruito molto bene con elementi grezzi e una rottura con ciò che è considerato elegante e armonioso, e Mailer è stato un attivo implementatore di queste forme. Ma gli strumenti da lui utilizzati rimangono, come in Hard Men Don't Dance, nella mera situazione di strumenti. Non fanno appello al lettore o alla sua immaginazione, proiettano scene lunghe come ampi preamboli che non equivalgono a nulla di concreto. Se l'intenzione fosse quella di creare un romanzo che descriva la condizione desolata dell'animo dell'americano medio, come se fosse una terra desolata a causa della sua stessa austerità, il linguaggio dovrebbe essere austero ma profondo nelle sue connotazioni, come ben sapeva Hemigway , o ricchi di idee morali o sociali, come Two Steps o Steinbeck. Ma Mailer tende a scrivere molto e cerca di raggiungere il climax di un Faulkner senza riuscire nemmeno ad avvicinarsi ad esso. Il linguaggio è, poi, monotono, noioso a volte fino all'esasperazione, al punto da voler saltare le pagine, un peccato

se ce n'è per un lettore che lo prende sul serio, e una terribile mancanza di profondità psicologica. L'audacia del linguaggio nella sua esplicita crudezza non sostituisce l'insufficienza del risultato finale, né sostituisce i bei momenti letterari in cui si tenta di esplorare l'animo dell'uomo. Mailer è uno scrittore solitamente legato al virile, al maschile, i suoi personaggi sono quasi sempre uomini, ed è curioso che la sua esplorazione non vada oltre una brutalità dai contorni ironici e grotteschi. Anche questa visione sarebbe interessante e valida senza il problema del linguaggio di cui abbiamo già parlato. Un linguaggio piatto che non scava in profondità né sale i gradini della poetica. È vero che questi commenti si basano su una parte minima della sua vasta opera, tuttavia rappresentano sia il suo periodo iniziale che quello successivo, o maturo, se è corretto parlare così.

L'ESISTENZIALISMO ATTRAVERSO GLI OCCHI DI UN BAMBINO

“Il pensiero di un uomo è davanti a tutta la sua nostalgia.”

Alberto Camus

German Rozenmacher

Storie complete

Questa edizione del 1971 recupera, poco dopo la sua morte, gli unici due libri di racconti dell'autore, più due racconti pubblicati s in antologie, e uno inedito. Piccola testa nera, del 1962, fu pubblicato quando aveva 26 anni e contiene 6 racconti. Fin dal primo racconto troviamo uno stile definito, voluto, un'impronta stilistica sincera e scelta con cura.

Rozenmacher era uno scrittore che potremmo collocare o incasellare nel sociale. Le sue storie non sono fantastiche, le sue finzioni non tollerano ambiguità di trama. I suoi racconti parlano di una realtà sociale che, però, non punta allo studio sociologico o dei costumi, né alla politica socioeconomica. Tutto ciò costituisce solo un palcoscenico, uno sfondo in cui si muovono i personaggi delle storie, ma che allo stesso tempo sono il prodotto e il risultato di una simbiosi tra personaggi e società. Il punto di vista è sempre focalizzato sullo sviluppo dei protagonisti, sull'elemento umano, ma non come generalità bensì come particolarità. I personaggi di Rozenmacher sono esseri comuni, uomini e donne con una vita di routine di scarso interesse, dove il fallimento economico è paragonabile solo al loro fallimento sentimentale e perfino morale. La città e la società hanno avuto la loro parte in questo, ma sembrano vittime dei propri autoinganni, delle proprie esitazioni e della mancanza di forze. Se parliamo di Sadness of the Hotel Piece, i personaggi di questa storia sono gli archetipi di ciò che stiamo cercando di evidenziare. Un uomo e una donna soli, di mezza età, che si incontrano e si consolano temporaneamente, entrambi consapevoli della stessa fatuità, della stessa irrilevanza e transitorietà del loro contatto. Una flebile speranza, scaturita da tanta consolazione, da tanto tempo condiviso, sembra nascere e soddisfarli, anche se sono consapevoli che potrebbe soccombere molto presto. Nelle altre storie di questo primo libro, tra cui spicca soprattutto Il Gatto d'Oro, abbiamo una serie di variazioni nell'ambito del sociale. La suddetta storia è una sorta di allegoria o favola urbana ad alto contenuto emotivo, che ricorda leggermente i racconti di Schultz o Buzzatti. Cabecita negra e Raíces sono storie in cui predomina il sociale, con personaggi più stereotipati e strutturati nel primo caso. Ma Raíces contiene una struttura più elaborata, dove i cambiamenti nel tempo e nello spazio funzionano come passaggi e corridoi dove ricordi o flashback plasmano una vita mentre si sviluppa una situazione presente, che ha il suo esito, la cui forza risiede in tutti i momenti precedenti. Lo stile scelto da Rozenmacher per mostrarci tutto questo si basa sulla fluidità narrativa, sulla rottura delle convenzioni grammaticali. I segni di punteggiatura sono scarsi, la voce narrante si mescola e si confonde con quella dei personaggi. Lo stile erudito si fonde con quello colloquiale senza variazioni precise, senza disturbare o sconvolgere, perché il ritmo è avvolgente. Il lettore viene subito coinvolto in un clima verbale che conferisce verosimiglianza allo scenario della trama. In realtà il luogo è quasi il risultato del linguaggio utilizzato più che il prodotto di una descrizione precisa e dettagliata. In questo primo libro si nota però una certa immaturità, che però si percepisce solo se paragonata al secondo.

Gli occhi della tigre, del 1968, pubblicato all'età di 32 anni, ha un contenuto ancora più sociale rispetto al primo. Questa caratteristica si notava nello stile, nel linguaggio, ma le trame erano più basate sui personaggi, come se fossero l'asse attorno al quale costruire il resto di ogni storia. Nel secondo libro, i personaggi hanno acquisito profondità psicologica e il linguaggio è più impegnativo in termini di capacità del lettore di seguire i fili della trama, semplici ma intricati da questi cambiamenti di tempo e di luogo, che non sono altro che un'altra forma di pratica del Lo stile proustiano. A questa

struttura o risorsa si aggiungono anche gli insegnamenti faulkneriani sulla tragedia greca in contesti contemporanei. Si ottiene così una poesia narrativa che nasce dal linguaggio stesso per trasmetterci personaggi e storie in modo indiretto. Blues in the Night è una storia scioccante sull'implicazione del sociale sull'individuo urbano. Solitudine, fallimento, sogni infranti e speranze lo rendono paragonabile alla tristezza della camera d'albergo. Le altre storie di questo secondo libro hanno come protagonisti personaggi più attivi nella vita politica. Entriamo nelle aree marginali di esseri dediti all'attività rivoluzionaria e violenta, ma il background politico è semplicemente un'ambientazione, e ciò che risalta è lo sviluppo magistrale dei personaggi. Rozenmacher è riuscito a raggiungere l'esatto equilibrio per mostrarli. Non importa se ciò che fanno è giusto o sbagliato, se il loro atteggiamento è morale o immorale. Li mostra come esseri umani detenuti in una determinata situazione che devono risolvere sulla base di un insieme di parrosto che l'autore ci racconta poco a poco, affinché il lettore cominci a comprendere e immedesimarsi nel personaggio. Non identificandosi, in realtà, ma diventando familiare, al punto di sentire di averlo conosciuto e rimpiangere la sua morte, qualunque forma possa assumere. Il finale di tutte le storie può essere tragico e aperto in molti casi, ma in tutte c'è una naturalezza e una logica rigorosa. La qualità delle storie non sta solo nell'abilità narrativa, nemmeno nella profondità psicologica o nei risvolti tragici, ma nello sviluppo naturale delle storie, in quella semplicità sapientemente realizzata che ci dice che questi personaggi e le loro storie non possono avere altro scopo rispetto a quello mostratoci.

Gene Wolfe

Specie in via di estinzione (1989)

Trentaquattro racconti che abbracciano diciassette anni, pubblicati in varie antologie e riviste, e compilati per questa edizione sotto il nome generico di Specie in via di estinzione. Quali sono le specie a rischio di estinzione? Attraverso queste storie transitano diverse creature che non sono necessariamente figure fantastiche, come gli unicorni o i minotauri, protagonisti di alcune di esse. La specie in pericolo è anche quella umana, perché in gran parte di queste storie i protagonisti sono robot o più precisamente androidi, la cui principale peculiarità non è tanto la struttura fisica elettronica, quanto piuttosto la capacità di pensare e sentire, che li rende simile ad un essere umano in carne ed ossa. Ci chiediamo allora, dove sono gli uomini e le donne, e scopriamo che la loro presenza, oltre ad essere scarsa, è scarsa e triste. Una delle storie più riuscite, dove tutto questo viene perfettamente trasmesso è Los HOMOL de la guerra, dove un soldato dell'esercito androide si considera un infiltrato umano su cui indagare, eppure il grande dubbio finale, sia del lettore che del suo, è se sia davvero un essere umano o un androide a cui è stata impiantata una memoria umana. I racconti di fantascienza di Wolfe non stancano né saturano il lettore di dati tecnici, e anche questi sono sottilmente impiantati nella storia, fanno parte dell'ambientazione in modo naturale e logico. Il linguaggio dell'autore non si concentra nel trovare spiegazioni plausibili o nel dare giustificazioni, ma solo nel lasciare espandere l'elemento umano, anche quando non ci sono uomini in carne ed ossa come protagonisti. Questo elemento è rappresentato dai rapporti interpersonali tra i personaggi, ma soprattutto dalla consapevolezza etica che sta alla base del finale di ogni storia come messaggio subliminale, implicito, obbligato ma mai moralizzante. La cosa sorprendente di questi racconti è che dopo essersi sviluppati come racconti d'avventura, ben raccontati e di squisito buon gusto, di altissima qualità poetica, rivelano un residuo di pensiero filosofico, un approccio mondano ma profondo all'uomo, ai suoi comportamenti e alla sua natura. L'origine e il destino dell'uomo come strumento e fine in se stesso, la sua funzione nella storia dell'universo.

Ci sono anche molte storie horror, fantastiche e futuristiche, così come storie ordinarie e contemporanee. Tutti hanno in comune, oltre al linguaggio appropriato e attento di un grande esteta letterario, una ricerca che va oltre il racconto stesso. Queste storie, come tutti gli aneddoti, sono solo modi o strumenti per raccontare qualcosa che sta alla base dell'interesse innato di ogni essere umano: l'amore, la natura del normale, la natura del mostruoso, la ricerca della divinità, il destino e lo scopo della vita. . Devo insistere sulla qualità letteraria di questi racconti, sul modo curiosamente originale di strutturare gli argomenti, convenzionale e allo stesso tempo diverso. Le voci

narranti sono generalmente in terza persona, ma l'autore ha saputo amalgamare la sua voce con il punto di vista e la voce del personaggio principale in questione, tanto da sembrare narrate dalla prima persona, che a sua volta si alterna alla voce di altri simultanei. È una caratteristica di Wolfe trasmettere questa diversità della vita, questa simultaneità senza confondere il lettore: la varietà del tempo, la sua mancanza di cronologia, i cambiamenti di scenario, ma soprattutto di voci. A volte, la capacità psicologica di alcuni personaggi giustifica questa simultaneità di voci che non parlano ma si esprimono in azioni che a loro volta sono puro pensiero, e qui si può racchiudere tutta una filosofia esistenzialista: vita, pensiero e azione sono una cosa sola. cosa, non surrogata ma simultanea. Voce e pensiero sono ed esistono, oltre i limiti di tempo e spazio.

La fantascienza e il futurismo servono a parlare di questi argomenti perché forniscono uno scenario concreto, una metodologia applicata a queste idee astratte, e la bravura di Wolfe ha saputo esprimere questa diversità in modo esclusivo, essendo questa una delle sue principali Sono contributi alla letteratura di fantasia. Le storie di questo libro, brevi o lunghe come novelle, possiedono la rara virtù di una meravigliosa immaginazione e di eccellenza letteraria.

Pace (1975)

Questo romanzo di Gene Wolfe ci ricorda, a prima vista, Summer Wine di Ray Bradbury. Il tono poetico è in linea con i ricordi dell'infanzia, la voce del narratore è nostalgica, un narratore protagonista e testimone degli eventi che ci sta raccontando. Un uomo adulto, forse morto, che ci racconta gli episodi della sua vita, momenti importanti non solo per il loro significato drammatico, ma anche quelli che, per la loro semplicità, si tingono di un'emozione che dura nel tempo e sopravvive all'oblio. Ma più avanti ritroviamo in questo romanzo tratti propri che denotano uno stile particolare, una voce narrativa speciale, diversa. Se in Bradbury predomina la nostalgia, avvolta in una nebbia sapientemente creata dall'ambiguità e dal mistero, dove lo strano è ancora più inquietante per l'ambiente familiare e quotidiano, in Paz troviamo elementi più incongrui, storie secondarie che hanno una loro impronta di stranezza al limite sull'orrore. Non ci sono mezze misure in questo romanzo di Wolfe, ma il buon gusto è lo stile predominante. L'ambiguità non sta negli eventi in sé, poiché sia l'autore che il lettore non sono sorpresi che il fantastico venga trattato come qualcosa di naturale, ma nel modo in cui vengono narrati. Qualcosa di strano è qualcosa fuori dall'ordinario, ma l'autore ci chiede cosa sia comune. A questa curiosa simbiosi creata dal linguaggio si aggiunge la struttura scelta per il romanzo.

I temi sono vari, le trame disperse, i tempi si mescolano e confondono senza disorientare il lettore, perché ciò che conta non è la cronologia temporale degli eventi ma la sensazione di accumulo, di passaggi, simile a ciò che ognuno sperimenta in il suo percorso attraverso la vita. La vita non è un susseguirsi ininterrotto ed esatto di tempi e spazi, ma una mescolanza costante, ed è questo che Wolfe ci propone, e che è riuscito magistralmente a trasmettere. I cinque capitoli potrebbero essere letti come racconti indipendenti, ma se lo facessimo mancherebbe qualcosa, un asse comune che è la vita insomma, quel legame che unisce episodi apparentemente sconnessi, periodi che formano o costituiscono la vita di ogni uomo e che, visti da separati sembrano far parte di tanti uomini diversi.

Paz non è un romanzo fantastico, ma contiene lo strano, ciò che non ha ancora una spiegazione logica. Anche Paz è un romanzo fantastico, ma non esclude i sentimenti quotidiani, le passioni dei personaggi comuni. Comprende paure, morti, amori incrociati, malattie. Infanzia, età adulta e vecchiaia. Il finale è aperto, incompiuto, la morte non avviene necessariamente alla fine, ma può essere raccontata fin dall'inizio. Con esso può avere inizio anche il ricordo e, quindi, il racconto della vita, come un racconto o un episodio tra tanti. La dispersione, ci dice Wolfe, è sinonimo di quel qualcosa di comune, forse l’unica cosa comune, che chiamiamo vita. Una zia nubile con tre corteggiatori, che quando finalmente si sposa muore giovanissima. La ricerca di un tesoro nascosto da parte di un pirata. Un farmacista che crede di essere stato assassinato da un fantasma. Queste storie hanno la particolarità di essere allo stesso tempo vere e fantastiche, e Wolfe ci suggerisce, ci suggerisce che il fantastico può essere reale e il reale fantastico. L’infanzia è, forse, l’elemento chiave per cogliere questa idea. La mentalità aperta di un bambino, la cui credulità è la porta aperta verso un universo che gli adulti non osano esplorare. Chiudiamo le porte quando ciò che sentiamo ci spaventa, ma il bambino non ha ancora costruito le porte, e sia l'orrore che il piacere si uniscono e formano una personalità.

La vita, dopo l'infanzia, come ci racconta l'autore in questo romanzo, non è altro che un ripetersi di ricordi, ricordi, ricerche di quella sensazione primordiale: paura e piacere unificati. Due poli si coniugano di volta in volta, creando abissi e montagne, altalene, squilibri ed equilibri. Paz è una favola, una somma di favole, un'allegoria e una storia vera allo stesso tempo. Il linguaggio e la struttura narrativa sono sapientemente gestiti per raggiungere quello strano equilibrio: dispersione e convergenza, successione e simultaneità. I limiti cancellati, i contorni scambiati. Come dovrebbe fare un buon narratore.

Hugo Mujica

Poesia completa (1983-2004)

La poesia di Hugo Mujica non contiene mai poetiche leggere o superficiali. Nelle sue poesie troviamo uno sguardo mai meno che profondo, preoccupato per la trascendenza dell'uomo e preoccupato per il percorso e il destino di ciò che chiamiamo anima. La sua poesia può parlarci delle cose di tutti i giorni, degli oggetti etos con cui conviviamo ogni giorno, tuttavia questi strumenti di ordine quotidiano sono a volte allegorie, altre volte, semplici esempi con cui l'autore vuole trasmetterci una preoccupazione, una domanda. Le loro domande sono, nella maggior parte dei casi, domande senza risposte definitive. Ciascuna delle sue poesie è un tentativo unico e allo stesso tempo sommativo di comprendere i problemi dell'uomo legati alla sua esistenza e al suo destino, all'anima e al corpo, all'amore e alla felicità, al dolore, all'angoscia, alla disperazione, alla delusione, all'estasi o all'identificazione. . Tutti i suoi libri di poesie seguono gli stessi percorsi, senza ripetersi. Il tono è simile, i temi sono simili, ma ogni visita agli stessi giardini è tante rivisitazioni, rinnovamenti, che diventano più profondi man mano che il linguaggio si trasforma. Se nei primi libri, come Brasa blanca, Sonata de cello y lilas il linguaggio è più troncato, più enumerativo e descrittivo in modo estremamente breve, quasi ermetico in certe parti, in quelli successivi, come Scritto in una riflessione, e soprattutto in Per accogliere un'assenza e Open Night, la struttura grammaticale e i versi sono più lunghi, la logica che li lega più esplicita. Ma questo non vuol dire che perdano di intensità, anzi. Man mano che diventa più chiara, la filosofia implicita nei versi, cioè il contenuto mistico e trascendente, riacquista la forza che poesie sempre più brevi potrebbero toglierle in termini di chiarimento e potere. Anche se in letteratura less is more, i versi apparentemente semplici di Mujica non vanno mai oltre una certa lunghezza prestabilita per il contenuto stesso che contengono. Come esprimere Dio più che dicendo, come nella poesia Fino alla fine: "l'innocente..../colui che chiede perdono per ogni altro delitto:/colui che perdona Dio".

La poesia di Mujica è, in sostanza, un'opera di antitesi. Questa antitesi gioca con il significato di parole apparentemente opposte, ma i cui significati risultano ambivalenti a seconda del contesto, soprattutto se le ripuliamo da ogni consuetudine o sporcizia colloquiale che tende a stravolgerne l'origine. Cose contrastanti possono coesistere, senza conflitto, senza annullarsi, ma la cosa più importante, e qui sta la cosa originale e profonda di tutta una

concezione del mondo come pensiero poetico trascendente, è che significati contrastanti si possono scambiare, si possono contenere in sé anche il contrario di ciò che esprimono. Esempi: parola/silenzio, luce/cieco, bruciore/sete, rosso/bianco. Se ne potrebbero citare molte altre, ma queste bastano a dimostrare gli stati simultanei in cui queste parole coesistono. Uno specchio può essere anche una gabbia o l'iride di un occhio. La parola sempre, intercambiabile o risignificata dalla parola adesso, è contrapposta a mai. In entrambi i casi vediamo come le presunte contraddizioni si diluiscono e la mente del lettore accetta gradualmente questa simbiosi, uno stato adatto ad accettare l'ambivalenza del mondo, a lasciare da parte l'esasperante superficialità delle cose banali, dove il tempo è una macchina distruttiva delle vite , e tuffarti in un piano dove il tempo e lo spazio sono meno importanti delle sensazioni. Per fare questo Mujica dispone solo di parole comuni, semplici, austere, e da esse sa estrarre tutto il valore possibile. Li esplora, li riflette, li inserisce nelle sue poesie in un modo in cui assumono un nuovo significato. Non nuova, certo, ma rassegnata dal silenzio che il poeta cerca in quelle parole.

Le poesie di Mujica sono molto adatte per la lettura ad alta voce. Le pause, i silenzi, il significato delle parole e i versi su cui riflettere prima di passare al paragrafo successivo, sono adatti a un lettore che non dovrebbe mai esagerare nelle sue espressioni. Se le si leggono anche in silenzio, le concatenazioni spirituali e umane formano una sensazione che commuove per la loro stessa semplicità. Sono poesie dove il pensiero assolve alla funzione emotiva, dove il buio si alterna alla speranza, dove la fede è una virtù che deve essere costantemente messa alla prova se non vuole ristagnare e perdere ogni valore. Il dubbio, e il dolore di quel dubbio, è ciò che alimenta questo tipo di poesia. Pensare è un'altra forma di emozione per chi sa leggere negli intensi silenzi del linguaggio poetico.

Una nota riguardante il breve racconto di Mujica. Il Paradiso Vuoto, la prosa poetica, i racconti di Solemn y mesurado o i poemi in prosa di Arrow in the Fog non condividono, secondo me, i risultati della sua poesia breve. Ritroviamo la stessa ricerca e le stesse preoccupazioni, ma il linguaggio diventa purtroppo ripetitivo, troppo astratto. Questa astrazione, necessaria per certi argomenti di significato umano, tende a perdere l'attenzione del lettore quando si tratta delle modalità con cui che cerchiamo di esprimerli si estende troppo. Il linguaggio narrativo, nel caso dei racconti, deve comprendere non solo la favola o l'allegoria, ma anche una forza attiva che attiri l'attenzione del lettore, questa forza può essere un elemento quotidiano o familiare, un personaggio ben definito, un fatto prorompe dalla prima frase, un finale dove l'ambiguità nasce dall'inconfutabilità del finale stesso. Questo non accade con la narrazione di Mujica. Quando si tratta delle sue poesie in prosa, dove la ricerca o la preoccupazione mistica confina con l'insegnamento o la moralità, la retorica sminuisce gli sforzi e banalizza il risultato. Diverso è il caso quando il saggio è specificatamente uno studio preparato con le regole tradizionali della prosa. Quando nella poesia predomina l’intenzionalità, è proprio la poesia a perdere.

John Keats

La poesia della terra

Come fare un commento su Keats, tenendo presente, come si dovrebbe sempre tenere quando si legge o si parla di Keats, lo splendido saggio sulla sua vita e sulla sua opera che scrisse Julio Cortázar. Ma le parole che seguono non hanno altro scopo che quello di fare un breve accenno e dare alcune impressioni superficiali sull'edizione e sulla poesia in generale di questo grande poeta inglese. La Poesia della Terra è una raccolta di alcuni sonetti e odi di Keats, tradotti e selezionati da Ana Bravo e Javier Adúriz. C'è da dire che i testi selezionati sono senza dubbio i migliori e la traduzione è un risultato invidiabile. Detto questo, dobbiamo commentare qualcosa sulle poesie selezionate. Il titolo della raccolta è tratto dal primo verso del poema Alla cavalletta e al grillo, un sonetto che rappresenta chiaramente la tendenza strutturale e tematica dell'opera generale di Keats. I suoi sonetti, grammaticalmente, tendono a confrontare e confrontare due o più situazioni o oggetti diversi, collocati con il semplice schema 1-2/3-4. In questo modo, le brevi enumerazioni dell'oggetto tematico con i suoi pregi o difetti vengono confrontate tra loro e con un terzo oggetto, generalmente più profondo, filosofico o umanistico in genere, realizzando così, con questa modalità di versi e temi accoppiati, una sorta di del teorema poetico. Questo approccio quasi matematico è un ulteriore modo per schematizzare e organizzare le impressioni poetiche in modo che siano più chiare sia all'autore che al lettore. Non dimentichiamo che Keats proviene da un secolo ricco di sviluppo intellettuale, sia umanistico che scientifico, e la matematica ha rappresentato l'avanzato come tecnologia virtuale nella nostra epoca contemporanea. Ciò non toglie sensibilità alle poesie, ma piuttosto un modo più chiaro di avvicinarsi al sentimento individuale, una sorta di analisi sentimentale e filosofica che potrebbe facilmente essere definita una scuola di psicologismo del XX secolo. Perché cos'è la teoria psicoanalitica di Freud se non una creazione emersa dalle zone più chiuse dell'immaginazione, dove il nascosto prende forma e si incanala nei percorsi che la scienza e i suoi metodi seminano nella struttura mentale dell'uomo,

dalla coscienza all'inconscio e in senso inverso, successivamente e senza interruzione.

Keats parla con spietata lucidità della natura e del suo rapporto con l'uomo, attraverso poesie che sono parabole in forma di poemi intellettuali. Non c'è sentimentalismo, non importa quanto l'epoca che circondava Keats o una lettura superficiale voglia vedere superfluità dove c'è uno sguardo sottile, delicato e allo stesso tempo accurato sulla condizione umana. Le poesie di Keats possiedono un'amarezza nata dalla contemplazione della brevità e della futilità della vita, ma questa amarezza non scende in un pessimismo paralizzante, ma si basa su un orgoglio positivista, un orgoglio altezzoso per la vita. Nella poesia Perché ho riso troviamo nel terzo paragrafo: "questa stessa notte potrebbe cessare di esistere, vedendo brandelli sulle bandiere del mondo". Questo terribile versetto commuove per la natura irreversibile e vera del suo significato, tuttavia ci dice che questa angoscia non è solo quella dell'uomo, ma quella dell'umanità. Un dolore non è tanto se condiviso, anzi, come si dice nell'ultimo verso di questa stessa poesia: "più intensa è la morte, il premio più grande della vita". La morte è un premio? Se pensiamo al significato positivo implicito nella parola ricompensa, forse la morte non è una punizione ma una ricompensa. Poi il nero diventa bianco e il triste diventa pieno di speranza. Le Odi di Keats si caratterizzano perché ci raccontano, tra le altre cose, della dicotomia tra tempo e immortalità. In poche poesie ci viene raccontato questo in modo più chiaro e commovente, come nell'Ode a un'urna greca, dove solo guardando alcune figure morte scolpite in un vaso, vediamo che non sono poi così morte, ma che rinascono e sopravvivono al tempo. Sono immortali. Altre odi, come l'Inno all'usignolo, l'Inno alla malinconia, l'Inno alla psiche, non sono mNon erano canzoni, ma riflessioni filosofiche dove teorie e pensieri si fondono insieme alla descrizione e all'elogio dell'oggetto che ha ispirato l'ode. Qui l'oggetto tematico e le riflessioni sono amalgamati in modo tale che il lettore si sente partecipe, coinvolto in questo tipo di sistematizzazione lirica.

Rileggere queste poesie di Keats è come leggere le figure dell'antica urna che un tempo lo ispirò. Versi scritti quasi due secoli fa non solo ci riportano al passato, ma ci dicono anche con una bellezza spietata non priva di lirismo che le vere preoccupazioni dell'uomo sono sempre le stesse, e la ricerca di risposte rinnova le domande, ogni volta che vengono poste. .con gli strumenti più alti della poesia e della conoscenza.

Alberto Camus

L'esilio e il regno (1957)

Se in D. H. Lawrence l'ambientazione comune è la campagna inglese, in Ricardo Güiraldes la pampa o in Doris Lessing la periferia londinese, in Camus è il deserto di Algeri. Questi spazi, più che una cornice favorevole alla collocazione delle storie, rappresentano un simbolo al loro interno, ed è una sorta di alter ego, un leitmotiv, un'allegoria del mondo che tutti questi autori cercano di catturare nelle loro opere. Nelle storie di Camus, il deserto, protagonista della maggior parte dei racconti, è un ambiente di fondo in cui i personaggi vivono o sono di passaggio, ma in ogni caso si sentono intrappolati, affascinati e liberati allo stesso tempo. Il deserto, con il suo apparente nulla, la sua spietata spogliazione e la sua terribile esigenza sia di solitudine che di sopravvivenza, è un simbolo di vita, anche di vita oltre la morte. I protagonisti di queste storie di Camus si trovano in una situazione di fallimento dei loro progetti di vita individuali, ma trovano una compensazione momentanea, una felicità fugace che non fa altro che confermare il loro fallimento, e che costituisce tuttavia una sorta di espiazione personale. Ne La donna adultera abbiamo una moglie matura, senza figli, rassegnata a un matrimonio che non la soddisfa né la insoddisfa, ma nel deserto che fa visita al marito incontra qualcos'altro, quello che avrebbe potuto essere, e il deserto diventa quasi un amante. con cui fa l'amore un'ultima notte, esperienza che non può comunicare a nessun altro, perché incomunicabile e intima. Il Rinnegato è ambientato in tempi passati, ed è il racconto in prima persona di uno schiavo che racconta le sue vicissitudini tra obbedienza e ribellione verso gli ordini stabiliti dalle istituzioni religiose e governative. Tortura, tradimento e denigrazione umana sono i fattori comuni di questo racconto dove l'intimo si articola sapientemente con lo storico, restituendo un'immagine adeguata di un animo insoddisfatto e torturato. In Los mudos torniamo al contemporaneo, con l'operaio che ha portato a termine uno sciopero senza successo e deve tornare al lavoro con il fallimento sulle spalle. È la storia più chiaramente sociale dell'intera serie, ma l'aneddoto non rimane una critica morale o

sociale, bensì articola diversi livelli: la povertà, lo sfruttamento, la vita e la morte di una ragazza, tutto questo interagendo nelle due vicende sociali. livelli che costituiscono i poli della società contemporanea: povertà e ricchezza, legati da fattori che sfuggono al loro controllo: malattia e morte. In The Guest abbiamo un insegnante di scuola in mezzo al deserto, che deve essere incaricato di liberare un ribelle. Non si accontenta, non è un liberatore, anche se il suo popolo e le sue leggi lo costringono a farlo. Disprezza il ribelle considerandolo un assassino, eppure decide di concedergli la libertà, ma l'altro sceglie di arrendersi. In cambio, gli amici del ribelle verranno a vendicarsi del liberatore. L'insegnante, quindi, è vittima dei propri ideali così come è vittima delle leggi del deserto e dei suoi abitanti. Giona o l'artista all'opera è una splendida e terribile lunga storia che ci racconta le vicissitudini di un pittore di fronte al momentaneo successo e i problemi della sua sopravvivenza economica e personale. Qui l'autore solleva la difficile questione se il mondo personale, l'amore e la famiglia, possano costituire ostacoli a una vita dedicata all'arte. Il pittore si sta eclissando, non solo non ha più lo stesso successo, ma dipinge in modo molto sporadico poiché la sua vita sociale e familiare assorbe il suo tempo e la sua attenzione. La scena finale, dove il protagonista trova una sorta di climax alla sua vita, dipingendo quello che dovrebbe essere il suo dipinto migliore, è una rappresentazione pessimistica ma nobile e profonda, l'arte come solitudine, l'arte come sintesi: la tela bianca (o la pagina bianca) esprimere tutto, anche niente. La pietra che cresce ci porta nella giungla brasiliana, ma qui il simbolismo del paesaggio svolge la stessa funzione del deserto. Un ingegnere assunto è testimone dei riti degli indigeni e in questi riti trova l'espiazione per la propria anima. Il confronto del presunto L'alta cultura e il sapere con l'apparente primitivismo dei riti religiosi indigeni è il tema in questione. Uno degli uomini del villaggio ha promesso a Gesù, un'icona importata dai missionari, di portare un'enorme pietra sulla sua testa durante un pellegrinaggio. Raggiunta la metà del percorso e visto il sacrificio, l'ingegnere decide di portare con sé quella pietra. Allo stesso tempo, c'è uno sfondo quasi fantastico nella storia. La pietra, che quando viene rotta ricresce, secondo le credenze di quel popolo, questa volta viene ridotta in cenere dopo essere stata trasportata da quest'uomo che ha compiuto il sacrificio.

Questi racconti di Camus hanno un tono più poetico di quello che possiamo trovare nel suo primo periodo, ad esempio ne Lo straniero. L'intento è ancora simbolista, ma il tono abbandona la tendenza alla favola contemporanea di stampo kafkiano e si avvicina al puro racconto letterario. Anche la varietà delle risorse e delle voci è maggiore, non strutturalmente, ma con un uso sottile del linguaggio: poesia, dialoghi, voci narranti, ambienti. Narratore sublime, Camus crea climi più che storie, perché in questi climi nascono spontanei, come piante tipiche di un paesaggio, formando un dipinto dove oggetti e uomini raccontano storie quasi senza parlare, e per la stessa virtù del silenzio, sono profondo, importante, trascendente.

Lo straniero (1949)

A 37 anni Camus pubblica il suo primo romanzo: L'étranger, romanzo capitale della letteratura in generale e del Novecento in particolare. Perché il titolo non si riferisce a una condizione geografica, né parla di esuli o immigrati. Qui la dislocazione è rappresentata dall'isolamento, dall'estraneità o forse dalla stranezza della stessa condizione umana. Per fare questo Camus usa una sorta di parabola, perché qui non è possibile parlare di allegoria. Ma in questo caso la parabola non è moralizzante, ma puramente dimostrativa e istruttiva, usando tutta la crudezza necessaria, e muovendosi con tutta la durezza di quella crudezza. Abbiamo come protagonista un uomo che vede la sua vita e le azioni della sua vita scorrere con una sorta di freddezza o indifferenza che molto raramente viene modificata o alterata. Perché ciò accada sono necessari atti estremi, eppure la sua posizione è più quella di testimone che quella di protagonista. Pensa più di quanto soffre, e nemmeno il suo pensiero è troppo complesso, solo toni moderati, una certa amarezza implicita e la rassegnazione come strumento disperato per sopravvivere. Sua madre muore in una casa di cura e lui non può piangere. Ha un'amante e non sa se ne è innamorato oppure no, per lui sposarsi o non sposarsi è la stessa cosa. I guai dei vicini lo interessano ma gli scivolano nella coscienza. Quando un amico gli chiede favori che vanno oltre l'etica, lui li fa perché non vede alcun problema nel fare o non fare una cosa del genere. Il mondo sembra non avere importanza per lui, ma non è distacco, bensì un'abitudine: l'abitudine di un uomo abituato all'irrimediabilità dell'esistenza. Cos'è l'esistenza sembra chiederci Camus attraverso il suo personaggio. L'uomo è un essere isolato, che ha solo contatti occasionali e superficiali con gli altri, anche le sue stesse azioni sembrano capricci di natura estranea a noi stessi, per questo ci chiediamo chi o cosa siamo veramente. Un uomo, il protagonista, ne uccide un altro per il quale non prova né amore né odio, lo fa semplicemente perché la circostanza lo ha spinto a farlo, che sia l'intenso sole pomeridiano, il riflesso della luce sul coltello dell'avversario o semplicemente un'azione che non sappiamo cosa lo abbia causato. Siamo consapevoli solo che siamo stati noi, cioè il nostro corpo a farlo, e la nostra mente ne è testimone attraverso i nostri sensi. Poi arrivano le conseguenze dell’atto, perché viviamo in una società armata di strutture e leggi arbitrarie che non possono essere abbattute senza danni e punizioni evidenti. Che cos'è il peccato? si chiede e ci chiede l'autore. Il protagonista viene punito con la pena di morte, e si giunge a questa conclusione non tanto perché si è tolto la vita con freddezza, quanto piuttosto per la freddezza con cui ha vegliato e seppellito sua madre. Un atto è conseguenza dell'altro? Dovremmo pagare qualcosa attraverso un altro debito? Siamo colpevoli per il solo fatto di esistere? Provare emozioni e rimpianti ci rappresenta più come esseri umani che non

farlo? Cosa ci definisce come esseri umani? Un uomo è straniero ovunque, chi più chi meno ad un certo punto si sente isolato, diverso, straniero in mezzo ad una società fatta di tanti stranieri.

La fine del romanzo ci presenta una nuova svolta, una nuova ridefinizione, una sorta di conclusione che non fa altro che corroborare una condizione che non è né pessimistica né disperata, ma solo una sensazione razionale, una logica dello Stato prima di ogni razionalizzazione e ovviamente molto prima di ogni sentimentalismo con scientifico: l'idea che gli altri ci definiscono, che siamo l'argilla con cui gli altri ci formano con i loro pensieri e le loro parole, dandoci un significato, una sostanza finale. L’amore degli altri ci definisce e ci dà un certo valore e, se non è amore, anche l’odio ha la capacità di raggiungere lo stesso scopo. Un'ultima nota: come Kafka, Camus interpreta la condizione umana, regalandoci una visione pessimistica e amara dell'isolamento e dell'irragionevolezza della vita. Ma mentre in Kafka l'assurdo si basa sulle impressioni e sui simbolismi che il mondo crea nella mente, Camus fa una reinterpretazione espressionista del mondo: l'assurdità dell'esistenza è rappresentata nella mancanza di logica delle istituzioni, delle leggi e della società in generale . Il comportamento umano si manifesta in azioni, non in impressioni di sogni o interpretazioni simboliche. Entrambi, però, non sono due facce della stessa medaglia, ma due percorsi paralleli, legati, gemellati, come se si fossero visti da vicino in un paio di occasioni, riconoscendosi e scambiandosi uno sguardo e un occhiolino complice. e disilluso da tutto tranne che dalla propria causa e dal proprio obiettivo.

Arciniegas tedeschi

Genio e figura di Jorge Isaacs (1967) Tra il Mar Rosso e il Mar Morto (1963)

Il primo è un saggio che fa parte della raccolta Genio y figura, con la quale EUDEBA ha reso omaggio a diversi autori latinoamericani attraverso altri importanti saggisti e/o scrittori. In questo caso, lo scrittore colombiano ottiene un approccio molto piacevole e accurato alla personalità e all'opera di Jorge Isaacs. Nel primo capitolo ci viene presentata una breve biografia divisa per anni, ma Arciniegas ha approfittato di quello che solitamente è un elenco cronologico per data, realizzando un riassunto che include brevi citazioni dell'autore ritratto o dei suoi contemporanei. Qui predominano i fatti della vita extraletteraria di Isaacs, costituendo quasi un romanzo più lungo e interessante per i suoi repentini cambiamenti rispetto alla sua stessa opera letteraria. I problemi economici, i fallimenti familiari, i fallimenti nelle imprese intraprese, le vicissitudini della sua azione politica, sono esposti in modo breve ma molto preciso per il lettore non iniziato alla vita di Isaacs. Il secondo capitolo è una biografia più ampia della performance politica e sociale nello scenario rivoluzionario del XIX secolo in Colombia e in America Latina, dove l'attività letteraria rimase in secondo piano, nonostante il clamoroso successo del suo unico romanzo: María. Le molteplici attività di Isaacs potrebbero essere riassunte in due livelli molto diversi: uno esterno, dedicato alla preoccupazione sociale e politica, comprese le sue attività e varie società finite in fallimento; l'altro, intimo, dove la letteratura era una forma di espressione dei sentimenti più privati, o forse il modo più idealistico con cui Isaacs vedeva o voleva vedere il mondo. Quel mondo che la forza muscolare del suo spirito tentava di trasformare come una lotta privata. I capitoli successivi sono dedicati a commentare il romanzo, le sue probabili correlazioni con la vita reale di Isaacs: l'infanzia e

la giovinezza al ranch El Paraíso, le sue letture, la donna che ha ispirato la trama (la sorella di José Asunción Silva), anche lo stile romantico ereditato dall'Europa, le influenze di Saint-Pierre e Chautebriand, la scuola romantica in America, e il suo successore, quella realista, con la quale è curiosamente imparentato, nonostante sia quasi un romanzo. idilliaco Il fatto è che qui il paesaggio svolge la funzione di simbolo e di ambientazione allo stesso tempo. In María non succede molto, l'aneddoto è breve e triste, ma ciò che conta sono le impressioni, e il paesaggio descritto in prima persona è, forse, quello che valorizza maggiormente il linguaggio. Osiamo fare un'associazione che Arciniegas non menziona: questo aspetto del romanzo potrebbe essere messo in relazione con qualche opera di Güiraldes, dove il paesaggio ha anche una funzione simbolica, sebbene il linguaggio sia più rozzo. Un altro aspetto importante è l'influenza di Poe su alcuni simbolismi, come quello dell'uccello nero che viene menzionato cinque volte nel romanzo. L'ultimo capitolo del saggio è dedicato ai commenti e ai giudizi di varie autorità letterarie latinoamericane su Isaacs e sulla sua opera, tra cui spiccano Enrique Anderson Imbert, il migliore secondo me, Arturo Torres Rioseco (cileno), e l'uruguaiano Alberto Zum Feld. Insomma, questo approccio ad Isaacs non fa altro che riaffermare l'abilità saggistica, la qualità letteraria e il buon gusto di uno scrittore come Arciniegas, che ha saputo bilanciare l'intrattenimento con l'accademico, il letterario con la vita quotidiana, le opinioni personali con quelle più discrete e discrete. accurati giudizi letterari. Arciniegas ci offre un'immagine lirica e reale di Isaacs, indubbiamente limitata ma allo stesso tempo esaustiva, e proprio perché esaustiva, non è imprecisa ma accurata e dettagliata negli aspetti più importanti. ntes. Un saggio breve che insegna molto, sia sul lavoro di Isaacs, sia sul modo in cui dovrebbe essere scritto un ottimo saggio, che non ha bisogno di essere esteso per essere eccellente. ogni giorno, senza riflettere fatti o pensieri con accuratezza o dettaglio. Sono solo impressioni e racconti, aneddoti, che insieme costituiscono una vita non raccontata ma raccontata in modo divertente e semplice, senza intenti pedagogici o riflessivi, ma solo come chi ritorna agli avvenimenti della giornata quando va a letto, e trasferisce quei pensieri sulla carta invece di lasciarli fuggire nell'oscurità del sonno. La risorsa può benissimo essere definita arbitraria, se si pensa che il protagonista non è uno studioso o un uomo di grande capacità di riflessione. Perché, ci chiediamo, un semplice paesano, con le nozioni base dell'educazione, decide di scrivere un diario? Se questi fossero i ricordi di un uomo maturo e formato, sarebbe più comprensibile. Ma ignorando questo, il risultato non disturba. Il tono colloquiale e semplice di Delibes esercita un fascino sul lettore. L'umorismo si alterna sapientemente alla nostalgia e alla pittura del paesaggio o dei personaggi della città. Ecco dunque uno dei punti chiave del romanzo. Il narratore è un cacciatore, ma la trama non si riferisce esclusivamente al tema della caccia, quasi in realtà si tratta di un tema di fondo, di un'ambientazione narrativa che fa da contrasto all'ordinaria quotidianità del giovane che racconta la sua crescita, la sua erudizione e il suo primo amore. L'arte della caccia si esprime in modo convenzionale, viene chiarito che è contro il bracconaggio, e la tendenza è

quella di considerare la caccia come uno sport dove ciò che conta è la competizione. Naturalmente, ci sono ragioni che il lettore può giustamente aggiungere contro questo, da quelle etiche a quelle ecologiche. Nel romanzo viene chiarito che la preda può difendersi, può scappare, e questo fa parte dell'interesse che l'attività esercita per il cacciatore. Ma queste riflessioni sono extraletterarie, non offuscano il risultato né sono implicite nell'obiettivo del lavoro. Sono effetti collaterali che senza dubbio l'autore deve aver pianificato, senza preoccuparsi troppo delle conseguenze, preoccupandosi soprattutto di praticare la letteratura. Per fare questo, ha creato un personaggio e tutte le opinioni passano attraverso i suoi pensieri. Queste opinioni sono semplici, frutto dell'esame sperimentale della vita, un misto più di emozione che di cautela, un misto di insegnamento paternalistico e sessista ma tenero allo stesso tempo.

Come in altri romanzi di Delibes, gli eventi sono comuni, e talvolta banali, dando l'impressione che non accada nulla di rilevante. Personaggi pittoreschi, aneddoti di vita quotidiana, problemi economici e lavorativi, affetti sentimentali. In mezzo a tutto questo, di tanto in tanto, spunta la morte, fatto che viene accettato quasi con fredda rassegnazione a causa del tono scelto. Nostalgia e tristezza sono opportunamente dosate e, soprattutto in questo romanzo, contrastano con il fatto della caccia. La morte, quindi, emerge come una pietra miliare che determina passi nella vita, ma anche come spunti di riflessione per il lettore, portandolo alle seguenti domande o dicotomie: l'uomo caccia e uccide, l'uomo soffre per la morte dei suoi simili. La vita è dunque una lotta, una sopravvivenza arbitraria, una vendetta della natura? C'è una certa freddezza che emerge dal tono, che non è altro che la crudele indifferenza con cui ogni uomo o donna accetta la morte dei propri cari dal momento in cui deve affrontare la verità: che l'altro se n'è andato e devono continuare .con la propria vita. Il ciclo continua, inesorabile, inarrestabile il tempo per riposarsi o anche solo riflettere.

In sintesi, Diario di un cacciatore è il romanzo più rilevante di questa trilogia. Il problema successivo si basa sul dispositivo letterario scelto dall'autore. Trattandosi di una voce in prima persona, relegata allo stesso tempo in una cronologia temporale e successiva, limita il punto di vista non solo a un personaggio, con i suoi limiti di linguaggio e di conoscenza, ma a un certo campo d'azione, ambientando e periodo compreso. Tono e linguaggio, quindi, rischiano di soffrire di monotonia o di ripetizione. Questo è ciò che accade nel secondo romanzo, dove Lorenzo emigra in Cile e, di fronte al fallimento, torna in Spagna. In Diario di un emigrante accadono molte più cose che nel primo romanzo, tuttavia diventa monotono, ripetitivo e il romanzo soffre di inutili allungamenti e ritarda i risultati. Se nel precedente, e trattandosi di un diario, il climax letterario è nascosto e ritardato, anche se il finale lo compensa ampiamente, nel secondo non troviamo altro che aneddoti e un susseguirsi di avvenimenti ben narrati che non affrontano qualsiasi parte, e se lo fanno, la regia è troppo banale e scontata, senza sorprese per compensare la risorsa stessa, e il tono della

voce narrante sembra esaurirsi. La crescita personale di Lorenzo diventa meramente superficiale, senza la profondità necessaria all'interesse del lettore. Delibes è un

Il secondo libro, Tra il Mar Rosso e il Mar Morto, è una conseguenza della visita e del soggiorno di Arciniegas come ambasciatore della Colombia in Israele. Come sempre, la capacità narrativa e letteraria dell'autore supera gli ostacoli di un compito come quello intrapreso: realizzare non un racconto di viaggio ma catturare impressioni e idee su una regione, un paese e un gruppo di persone la cui caratteristica comune non è solo la religione ebraica, ma anche la stessa esigenza e la stessa forza. È vero che questo libro è stato scritto quando Israele era al suo apice come esempio di una forza eccezionale capace di trasformare il deserto in un giardino, sia grazie alla propria volontà che alle tecnologie disponibili. La posizione di Arciniegas è chiaramente parziale nella sua ammirazione, ma il risultato non è ideologicamente schiacciante, bensì racconta e descrive con evidente ammirazione, ma senza enfasi esagerata o aggettivi inutili. Lo stile di Arciniegas è di un'apparente semplicità, di una parzialità attenuata dal desiderio di fare letteratura, cioè di mostrare dal proprio punto di vista, che in questo caso è quello di qualcuno sensibile, colto ed equilibrato nella sua posizione. L'elogio di Israele e dei suoi leader non disturba perché tende a mostrarli come individui con virtù e debolezze, in immagini la cui breve durata è sufficiente a delimitarli chiaramente. L'obiettivo non è quello di sviluppare lunghi studi sulle loro personalità, né sulla storia di Israele o sull'attuale comportamento del Paese rispetto alla politica estera. Ci sono accenni, accenni a tutti questi argomenti, ma il meglio di questi testi è in realtà trattato come un fatto positivo, le conquiste che hanno superato gli errori. Ciò che risalta qui è la forza di una convinzione, non solo appartenente a una religione o a una razza, ma alla volontà di superare nonostante gli esiti molteplici e tragici nel corso di un lungo periodo. Persecuzioni, pregiudizi, olocausto: una triade di fattori comuni nei secoli. Questo libro riscatta il valore morale di un'area del mondo e degli uomini e delle donne che hanno deciso di popolarla nonostante le difficoltà ambientali e politiche, che si aggiungono a quelle già subite. L'obiettivo non è declamare le sue virtù al di sopra del resto dell'umanità, ma solo esaltare ciò che dovrebbe essere esaltato per ammirazione. Gli errori che gli Israeliti avrebbero potuto commettere nel loro passato antico o recente non escludono la forza e la capacità della loro sopravvivenza, sia questa basata sull’orgoglio razziale o su un ego forse eccessivo, su leggi troppo rigorose o su una presa di posizione ideologica così rigido come quello dei suoi avversari. Perché la posizione di Israele si basa tanto sul suo lungo e orgoglioso passato razziale quanto sui suoi crimini di guerra e sugli interessi politici che lo governano. Ciò che Arciniegas evidenzia e costituisce il fresco panorama di questo libro è l'ebraismo come poesia, la poetica di un'umanità esaltata, coraggiosa e appassionata, dura come ogni temperamento che ha sofferto e ha bisogno di sopravvivere a tutti i costi. Questo è un libro scritto da qualcuno che ha vissuto con la popolazione di Israele, ha incontrato i leader fondatori ed è stato testimone di una crescita che va oltre

l'ammirazione. Assistere alla nascita di un Paese non è un privilegio quotidiano. Ciò che abbiamo imparato dai libri di storia è quasi una leggenda, un racconto o un romanzo. Ma viverlo nel XX secolo è uno strano ed eccezionale privilegio. C'è chi non sarà d'accordo, altri diranno che si tratta di un'analisi superflua. Arciniegas è riuscito a raggiungere ciò che probabilmente si proponeva: riportare i segni di una storia nel presente vivo di un paese e dei suoi abitanti.

Miguel Delibes

I diari di Lorenzo (1955-1995)

I diari di Lorenzo è una trilogia composta dai seguenti romanzi: Diario di un cacciatore, del 1955, Diario di un emigrante, del 1958, e Diario di un pensionato, del 1995. Secondo le parole dell'autore, non iniziò come un

progetto specifico, ma dall'accettazione e dal successo del primo è nata l'idea e la necessità di continuare la storia di Lorenzo. Nonostante ciò, e nonostante la distanza che esiste soprattutto tra i primi due e il terzo, il tono del personaggio è perfettamente mantenuto, sia nel suo modo di parlare che nei suoi pensieri e nella sua filosofia. Si vede anche una crescita e una maturazione in accordo con le varie fasi della vita, e questo coincide, come è prevedibile in uno scrittore dove la letteratura non è solo finzione ma un riflesso provvisoriamente fedele della realtà, con la cronologia stessa dell'autore . La caratteristica principale di questi diari è che sono scritti in questo genere letterario: diari scritti non necesariamente scrittore sociale, si sa, e i suoi personaggi sono quadri teneri non esenti da nostalgia. La profondità non viene dallo scavo nelle loro anime ma dalla memoria e dal contrasto con il luogo e il tempo. La sua letteratura è una pittura fatta con il filtro della memoria. Il terzo romanzo soffre dello stesso problema. Gli eventi sono più sanguinosi dal punto di vista sociale, più irreparabili, ma la voce del narratore rimane fredda e indifferente continuamente, quando il lettore ha bisogno di qualche emozione, anche se velata. Non è che Lorenzo non soffra, né che non si vedano le conseguenze del suo apprendimento di vita, lo si nota in un certo cinismo molto velato, in una certa ironia nascosta in alcune riflessioni. Ma lo stesso tono esaurisce, satura e travolge il lettore. Ci sembra quasi di scivolare su una superficie liscia e trasparente attraverso la quale vediamo tutto il mondo di Lorenzo, ma senza sentire il calore o le pietre sul suo cammino. Solo nel primo romanzo la risorsa è valida, sperimentalmente riuscita, adeguata nella lunghezza e attinente allo stile letterario di Delibes.

La foglia rossa (1959)

Questo romanzo ci mostra Delibes a 39 anni, affermando uno stile caratterizzato dalla preoccupazione per la condizione umana in generale attraverso personaggi comuni, quasi sempre emarginati dalle classi attive che determinano il movimento socioeconomico di qualsiasi paese. Qui, invece di parlarci di un paese o di una campagna, ci porta in una città, dove possiamo trovare anche esseri volgari, dove la volgarità non è mediocrità ma quotidianità e segno di uomini sensibili e semplici, che costituiscono la fondo della piramide sociale. Non i poveri o gli sfollati, ma la massa comune di individui che hanno perso quell’individualità nel corso di una vita dedicata al lavoro di routine senza obiettivi, individui che hanno rinunciato al desiderio di essere qualcuno amalgamandosi al lavoro o allo scopo di un’azienda o di un’istituzione . Scuse, alla fine, che si traducono in una dissoluzione della personalità e dei caratteri particolari che formano e

costituiscono l'essenza di ogni essere umano. In questo caso abbiamo un impiegato comunale appena andato in pensione, che si trova di fronte all'abisso del tempo libero dopo la dedizione quotidiana al lavoro, alla faticosa preoccupazione per cose futili - come il sistema di organizzazione dei nuovi bidoni della spazzatura per le piazze, per esempio -, che hanno preso il posto che dovrebbero occupare altre cose più essenziali, come l'amore o i figli, o la semplice realizzazione personale, si perde, vedendo non molto più avanti la destinazione finale e la morte. Da qui il titolo del libro: il foglio rosso è quello che annuncia quante sigarette sono rimaste nella scatola del tabacco. Un collega gli ha detto che la pensione è il preludio alla morte, e lui vede come il tempo passato abbia fatto sì che ora abbia più amici al cimitero che per strada.

Il romanzo sviluppa alternativamente due storie parallele: la storia del vecchio Eloy, con i suoi ricordi, e la storia della ragazza di campagna che lavora per lui, con le proprie recenti esperienze e lo sviluppo di un attuale corteggiamento. Entrambe le storie si intrecciano in pochi frammenti, ma c'è costantemente un andirivieni che sfuma i limiti, senza mescolare i tanti, cioè senza confondere personaggi o esperienze. Il romanzo ci racconta, così, di due esperienze di vita molto diverse, ma che si incontrano e creano contatti, a volte aspri, altre morbide, ma dove entrambe si identificano reciprocamente, non per le loro somiglianze, ma per una necessaria consolazione. per entrambi. Anche quando si raccontano cose del passato, mentre lei stira o cucina, e lui siede a tavola, non si ascoltano nemmeno. L'importante è dire e ricordare, perché il passato, anche per un giovanissimo, è il fondamento su cui ognuno deve appoggiarsi per fare un altro passo nella vita, un pilastro di sostegno, triste o felice, soddisfacente o deplorevole, ma il unica fonte di consolazione, come ogni ricordo, perché ci dice che siamo qualcuno perché abbiamo vissuto. In questo dialogo-monologo a cui si impegnano i due personaggi, collabora il fatto della ripetizione, risorsa che abbiamo già visto in Delibes in altri romanzi. Non solo sono importanti i soprannomi che seguono i nomi personali, ma una funzione primaria qui è la ripetizione di storie o aneddoti che non solo loro due, ma altri personaggi secondari, ripetono di volta in volta come se non li avessero mai raccontati prima. Questa ha, tra le tante, una duplice funzione: come fatto concreto, circa l'abitudine degli anziani a ricordare il passato e la loro abitudine a ripetere, per mancanza di memoria o bisogno di affermazione, episodi o detti, e anche come rappresentazione di un recupero del passato, sia per mantenerlo vivo, sia per ricordarsi dell'appartenenza ad un gruppo, ad un sentimento, o insomma alla sensazione primordiale di sapere di essere ancora vivi. Nel caso della ragazza , le cause possono essere diverse ma i risultati sono simili, ripetere o ricordare aneddoti della prima o recente infanzia e adolescenza è recuperare un luogo da cui ci siamo allontanati e che ci manca, un luogo fisico, come una città, o emotivo, come la giovinezza che velocemente ci sfugge dalle mani.

Il finale, come in un altro romanzo di Delibes, The Road, mette a confronto il vecchio Eloy con la morte di un amico. Resta, quindi, l'unico sopravvissuto di un gruppo di uomini che si conoscono fin da giovanissimi. Eloy sa che non gli resta molto tempo. Anche per la ragazza non ci sono buone notizie: il suo futuro matrimonio è stato annullato e il suo fidanzato è stato imprigionato. Entrambi finiscono per consolarsi a vicenda nell'appartamento del vecchio, ma questa consolazione è un addio quasi freddo, una cruda rassegnazione dove ogni sentimento ha bisogno di essere contenuto per evitare di cadere nella disperazione e nella tragedia. La tragedia in Delibes non è mai un effetto drammatico, ma qualcosa che accade fuori dalle pagine. Una morte è una tragedia, è vero, ma la prosa calma, rassegnata, malinconica e cinica dell'autore la propone come un altro fatto della vita, un episodio naturale che produce groppi alla gola di chi sopravvive, ma presto questi nodi si sciolgono. Si sfaldano per far posto nuovamente all'aria che siamo costretti, per dignità o rassegnazione, a continuare a respirare per restare in piedi.

La strada (1950) La Sindone (1957)

Il primo, un romanzo, il secondo, un racconto o un racconto lungo. Entrambi i testi sono stati scritti rispettivamente a 30 e 37 anni. Entrambi sono raccontati dal punto di vista di un bambino. El Camino parla di un ragazzo di undici anni che, durante il viaggio nella capitale per studiare, ricorda i momenti della sua breve infanzia nella sua città natale. Il viaggio quasi non viene descritto, serve solo da base per un flusso costante di eventi e immagini che appaiono senza alcun criterio o ordine specifico, solo quello che la memoria e gli stimoli esterni o emotivi segnano. Il ritmo del treno su cui viaggerai o stai già viaggiando, allontanandoti dalla tua città. I capitoli sono un susseguirsi di episodi, un aneddoto, una somma di personaggi cittadini. Il linguaggio di Delibes in questo caso è un delicato mix tra ironia e localismo, dove la mordacità è mascherata da ingenuità. Il fatto che il narratore sia un uomo che ricorda il suo punto di vista all'età di 11 anni in riferimento a un'infanzia ancora precedente, offre un plus interessante e nuovo, disincanto e nostalgia mescolati a una tenerezza strappata all'innocenza. La crudeltà, quindi, non è altro che una conseguenza esterna, perché gli occhi che guardano sono ancora privi di cinismo, ma già venati di un'amarezza avvertita. L'umorismo è ingenuo ma intelligente, più legato alla nostalgia che alla critica, che è ancora assente. Ma la critica non è spietata, e contiene sempre un po' di pietà per quei cittadini, buoni e cattivi, dispettosi e gentili, egoisti e sottomessi. Una zoologia degli individui che costituiscono un popolo. Lo stile è estremamente accurato, è gradevole e

apparentemente semplice, ma voluto, con una poesia che non nasce dal ricordo in sé ma dall'affetto distaccato del narratore, quasi piamente analizzato. Questo modo di raccontare comporta e conduce, poi, a un modo diverso, triste ma non del tutto amaro, che potremmo chiamare tenerezza. Gli episodi umoristici si alternano magistralmente ad altri più intensi e drammatici, alcuni addirittura contengono una visione cinica e contenuta del bambino rispetto agli adulti che lo circondano. L'esempio più tipico è l'episodio della caccia con il padre, dove per errore ferisce leggermente il figlio e, invece di riconoscerlo, sottovaluta il fatto e lo nasconde, ovviamente per evitare il vero dramma di ciò che sarebbe potuto accadere. lo travolge. L'intero romanzo parla di tempo e sopravvivenza. La vita semplice è un'avventura di sopravvivenza, nella foresta o in città, in campagna o in qualsiasi città. Ognuno cerca di sopravvivere ai propri limiti, egoismi e risentimenti. La zitella e la sua ossessione per il peccato, il prete e il suo impegno a favore di una comunità cieca, il fabbro e il suo rifugio nella forza del suo corpo. Un'altra questione importante sono i soprannomi. Delibes usa costantemente soprannomi dopo il proprio nome. Questa ripetizione conferisce musicalità all'opera, mentre l'insistenza, passando per diversi passaggi nel lettore, garantisce una verosimiglianza basata sulla riservatezza, su una nuova e forte intimità tra lettore e personaggio. El Mochuelo, el Moñigo, el Tiñoso, sono soprannomi che si intersecano con il nome proprio e acquisiscono un significato ancora più forte che accentua l'identificazione tra l'apparenza e l'interiorità del personaggio. La ripetizione è anche in aspetti del personaggio, come quello del prete, "che era un grande santo", o il fatto che a Tiñoso "vennero date delle zone calve da un uccello". Da questa parte di narrare è di per sé una conquista, una scoperta che va oltre il linguaggio localista così utilizzato da Pérez Galdós. Delibes unifica sia il linguaggio che il sentimento volgare o comune in uno stile colto ed elegante. Il linguaggio diventa il soggetto descritto.

La strada parla di due tappe fondamentali della vita: l'infanzia e la morte. Da uno salta all'altro. Dalla memoria viaggiamo velocemente fino alla morte di un amico durante l'infanzia. Tiñoso è morto, e il suo amico Gufo lo seppellisce con un uccello già morto, di cui l'amico era un acuto osservatore. Simbolismi dell'inizio e della fine della vita. El Mochuelo ha imparato a vedere il futuro.

Ne La Sindone troviamo un ragazzo il cui padre muore appena rientrato dal lavoro, a tarda notte. È nella foresta, e suo padre, che si è spogliato come sempre per dormire, è morto, e lui, il ragazzo, si rende conto che deve coprire le nudità di suo padre prima che arrivi qualcun altro. Così ricorda il ragazzo, mentre tenta invano di sollevare il corpo forte ed enorme del padre, le vicissitudini della loro breve vita insieme. Prima l'ammirazione reciproca, poi la delusione e la vergogna. Perché sa che suo padre, vedendolo debole e magro, aveva cominciato a vergognarsi di suo figlio. Ma questa non rappresenta una recriminazione o un risentimento, solo una saggezza comune e matura di un bambino che matura di fronte alla sua prima morte. Poi, non riuscendo a raggiungere il suo obiettivo, decide di

chiedere aiuto. Tutti lo negano per motivi diversi: litigano con il padre, hanno paura della morte o non possono lasciare il lavoro. Infine, chi lo accompagna lo fa nella speranza di ottenere alcuni beni e abiti che il defunto non potrà più utilizzare. Il corpo viene coperto e arriva il mattino. Appare uno di quelli che si erano rifiutati e ha l'incarico di vegliare sul morto mentre il ragazzo si reca in città per dare la notizia. Allora il ragazzo, che ha sopportato e resistito tutta la notte oscura con il morto e la sua impotenza, quando arriva la luce del sole, ha finalmente paura. Questa storia è magistrale nella sua preparazione e nel suo significato. Il simbolismo della “sindone” e dell'abito che ricopre il corpo nudo di un defunto racchiude tutta una concezione della vita umana così come possiamo conoscerla. Delibes non ci parla dell’aldilà, anche la religione e l’idea di Dio sono tradizioni e costumi che hanno poco a che fare con la vita stessa e con la sua fugace durata. Il corpo è tutto, sembra dirci, la dignità del corpo è squisita e delicata quanto la sua fragilità e vulnerabilità nelle mani del tempo. Anche qui, come in La strada, il bambino è un punto di riferimento, è il centro delle idee e delle concezioni, è l'asse dell'azione del mondo. Le loro idee ingenue e preconcette si scontrano con la realtà del mondo adulto, ma quale delle due è più vera? La scoperta della realtà ci avvicina a verità troppo enfatiche e irreversibili, ci avvicina alla morte.

Murdoxé

Quanto dura un concerto (2010)

La raccolta di poesie è divisa in dodici canti che raccolgono dodici poesie ciascuno. Anche nel Canto 8, che contiene tre lunghe poesie, ciascuna di queste è suddivisa per impaginazione in altre quattro. Ma al di là delle intenzioni o delle analogie, arbitrarie e ovviamente deliberate dell'autore, questa struttura aggiunge un'omogeneizzazione all'insieme delle poesie, gli conferisce anche un'unità che è già data dalla confluenza della varietà tematica e del tono letterario che lo attraversa. l'intero libro. Questo tono è una delicata alchimia raggiunta con la capacità di una sintesi poetica mai oscura o ermetica, mai esageratamente austera. Il tono è gradevole, colloquiale nel risultato ma mai realizzato con strumenti grammaticali presi dal parlato quotidiano, bensì estremamente esatto, preciso, senza spigoli o colpi di scena spettacolari o di cattivo gusto. Le immagini non si distinguono per il loro flash ma per la loro lenta precisione, fermezza e forza, capacità che le fanno penetrare nell'intelletto del lettore, formando strati che si depositano, approfondendo l'emozione pulita e riflessiva del lettore. Ciò è particolarmente evidente nelle poesie lunghe del Canto 8, forse le più riuscite di tutte, secondo me, ma nelle poesie brevi si vede chiaramente come si sommano tra loro in ogni Canto, fino a creare un clima, una conclusione raggiunta attraverso la riflessione poetica. Queste poesie

producono poi e soprattutto una riflessione emotiva, e chiave di questo risultato è il linguaggio utilizzato, indubbiamente particolare e molto peculiare per quanto è possibile leggere nella poesia contemporanea. Quanto al tema, seppur vario, oscilla tra certi ambiti che dimostrano le preoccupazioni dell'autore: la relazione, le donne, la scrittura, il mistero e la stranezza del quotidiano. Un tipico esempio è la seguente poesia: "Cosa vede un bambino / che vede un fantasma / quando non lo sa / ha paura?" Qui lo vediamo sintetizzato in cuatre brevi versi un'intera filosofia di vita, un modo di vedere il mondo, con i suoi uomini, donne e oggetti compresi, e tutto ciò che di strano e sconosciuto contengono, una posizione disposta a scrutare e riflettere sulle poche scoperte che stiamo facendo in tutto il mondo vita. L'autore non cerca un modo per spiegare il mondo, per quanto ogni visione lo intenda all'inizio, ma di trasmetterlo moderandone la crudezza delle forme ma non dei contenuti, attraverso l'arte, arrotondando gli spigoli originali per formare una cosa nuova : una poesia che ci permette di pensare al mondo come un altro prodotto della nostra mente. Da qui il seguente esempio tratto dal Canto 2: "il mondo reale/in un linguaggio immaginario//mappa/dove l'orecchio/si perde".

Claudio Archubi

La forma dell'acqua (2010)

Queste storie di Archubi hanno diversi punti in comune, sia tematicamente che stilisticamente, che determinano non solo un'omogeneità dell'insieme ma anche un modo caratteristico di narrare, che non sarebbe azzardato, pur essendo il suo primo libro, chiamare stile. Il linguaggio è sorprendentemente pulito e ricco, elaborato con cura, con un mix di sintesi poetica e profondità filosofica che non annoia perché strettamente letterario. Gli elementi o risorse che contribuiscono a questo tipo di costruzione sono i seguenti. In primo luogo, tutte queste storie sono narrate al tempo presente, una risorsa di per sé rischiosa per le limitazioni che implica e allo stesso tempo per le ampie possibilità di interpretazione. Tuttavia, sommato ad altre risorse che

citeremo in seguito, il presente collabora e determina che i tempi trascorsi o descritti, gli aneddoti e gli episodi, le storie ricordate, si sottomettano e rinuncino alle loro peculiarità per amalgamarsi in un'atemporalità che permette un'identificazione, una approccio diretto con il lettore. Aiuta anche i personaggi, la cui identità sembra confondersi in una mescolanza di voci indirette, personaggi secondari e principali, a rinunciare all'uso egoistico della loro individualità per aggiungerla all'insieme, e a collaborare con questa atemporalità che ora ha una dimensione più precisa. sapore e odore, anche se non privati. Anche lo spazio è vittima di questo tempo presente, e anche i luoghi e i luoghi si susseguono e si alternano, viaggiando avanti e indietro nel tempo. Tutto ciò forma, allora, una rarità simbiotica che condivide tutti gli spazi e i tempi narrati senza limitarsi a nessuno di essi, formando un'idea più che un sentimento, un odore e un ricordo che si insinua attraverso i sensi del lettore fino a penetrare luoghi profondi. . Le battute finali di ogni storia hanno l'abitudine sconvolgente di muoversi con delicata sottigliezza, di scioccare con la terribilità di un'idea somatizzata o di un sentimento sottoposto a un'emozione.

Un altro elemento che fa parte di quanto già accennato è che i personaggi il cui punto di vista è assunto dal narratore tendono in realtà a riferirsi a se stessi attraverso una terza persona. Quando parlano degli altri in realtà parlano di se stessi. Ma la risorsa non è fantastica, bensì allegorica, restando nei limiti della quotidianità, della realtà ordinaria come la vediamo a prima vista. Questa risorsa del doppio non è dunque tale, ma piuttosto una sorta di immagine speculare. Un'altra risorsa, questa volta tematica, è quella di utilizzare un segno esterno o interno, secondario rispetto all'asse del racconto, parallelo ad esso, che serva da confronto, da elemento di preoccupazione, sempre all'ombra del fatto principale. Ad esempio, nel primo racconto: Il vetro, sia esso la madre di uno dei protagonisti, il bonsai o la macchina da cucire, assumono proprietà del tempo che non vediamo passando per la strada principale, ma che sono la cornice che lo ci mostra la terribilità di ciò che ci raccontano in modo lento, parsimonioso e talvolta indifferente. Qualcosa di simile accade nel racconto Chiodi, dove la figura dell'intruso è piuttosto il simbolismo di qualcosa che rappresenta una speranza o una paura simultanea, un simbolo ambivalente. La lingua, quindi, è una lingua colta, poetica e altamente espressiva. È un linguaggio che mira non a trasmettere circostanze o azioni particolari ma piuttosto idee che contengono filosofia e una profonda conoscenza del comportamento e della natura umana. Un linguaggio che elude le spiegazioni per concentrarsi sui gesti, sui paesaggi, dove i colori e la consistenza delle cose sono l'essenza del fattore umano, inteso come confluenza di natura, tempo, spazio ed eredità. Una visione scientifica ma non scientifica, una visione piamente realizzata con gli stessi materiali dell'oggetto di studio. La ripetizione, un altro elemento o idea costante in tutte le storie, è un simbolismo eloquente di questa perdita, guadagno e perdita che costituiscono la vita umana, secondo il punto di vista dell'autore. L'acqua, forse la cosa più importante rappresentativo in questi racconti di ciò che abbiamo appena espresso, è stato l'oggetto di studio primario per la

conoscenza umana, una sostanza che ha e non ha forma, un'entità che dà vita e in sé non è altro che un insieme di molecole facilmente malleabili . Sottoposta a cambiamenti permanenti, è per il corpo ciò che l'anima è per l'essere umano, tutto e niente allo stesso tempo.

Ethan Canin

L'imperatore dell'aria (1988) Blue River (1992)

All'età di 28 anni, Canin pubblica il suo primo libro, una raccolta di racconti che lo colloca in un posto preferenziale all'interno della nuova narrativa nordamericana e mondiale. Ciò che sorprende di lui non è solo la qualità del suo linguaggio, altissima e di grande coerenza ed estremo buon gusto, ma la solidità delle storie raccontate, e soprattutto una profondità emotiva che ha anche l'enorme merito del necessario contenimento e l'esatto equilibrio, senza mai strabordare né oltrepassare i limiti, non solo del buon gusto, che

non si abbandona mai, ma di ciò che è essenziale “raccontare”. Questa è una delle chiavi dell’efficacia dei tuoi testi. Tutte le storie sono raccontate da testimoni o protagonisti, e pur essendo implicitamente coinvolti in ciò che raccontano, il tono della narrazione è di parsimonia e distacco che sembra rasentare la freddezza, ma non è mai così, perché c'è una certa sentimento di angoscia che aleggia nell’ambiente. Il narratore trasmette questa angoscia esistenziale con il suo tono senza descriverla direttamente, né farci filosofia, ma piuttosto raccontando storie di famiglia. Tutte le storie parlano di famiglie, sono il nucleo narrativo, il nucleo esistenziale dove ogni essere umano impara a comportarsi e acquisisce valori di cui, inevitabilmente, non potrà mai liberarsi. Queste storie parlano del comportamento delle persone in generale e all'interno delle loro famiglie in particolare, perché attraverso i loro comportamenti con il resto dei membri dello stesso gruppo familiare vediamo cosa sono e come sono. Ci sono personaggi che potrebbero essere classificati come stereotipati: genitori rigidi e severi, vicini prepotenti, fratelli violenti; ma in ognuno di essi c'è qualcosa che il protagonista-narratore scopre, appena accennato verso la fine dei testi, qualcosa che ci porta a pensare che non sono del tutto come appaiono, che agiscono con la stessa incertezza e la stessa irrequietezza di uno, o del protagonista narratore (un altro gioco di specchi). Ed è così che, allora, i personaggi secondari sono uno specchio del personaggio del narratore: una riflessione in cui il protagonista, con la scusa di sottrarsi a ogni accusa di essere lui a raccontare la storia, il cronista lontano da ogni possibile colpa, quasi un giudice, bisogna affrontarlo. Ciò che sono gli altri, siamo anche noi, sembra scoprirlo e dircelo.

Questo ci porta a parlare di Blue River, secondo libro e primo romanzo, pubblicato all'età di 32 anni. Il romanzo riprende i personaggi di uno dei racconti, American Beauty, dove ci viene raccontata una storia di violenza contenuta tra due fratelli e una sorella. Il romanzo ritorna su questi personaggi e sviluppa la storia della famiglia fin dall'infanzia. L'infanzia, diciamolo una volta per tutte, è l'asse portante del punto di vista di Canin. È il luogo dove tutto ha inizio, è anche il tono che ha scelto per raccontarci queste storie. Non un tono felice o spensierato, ma nostalgico, incerto per molti versi, come quei ricordi tristi che per sbaglio traboccano in bei ricordi. Il romanzo è una lenta scoperta di ciò che siamo come esseri umani: una serie di personaggi che alternano il predominio dei nostri comportamenti. La voce narrante sembra essere quella giudicante, quella che si impone perché è quella dal comportamento accettato ed equilibrato, ma questa immagine che il protagonista ha di sé si trasformerà pian piano davanti agli occhi del lettore. Il narratore ci darà indizi del fatto, ma il suo tono sarà quello di chi racconta la cronaca di qualcun altro, farà poca autoanalisi ma si relazionerà con un'imparzialità invidiabile, esattamente come un giudice di se stesso. Una dissezione senza pregiudizi, solo narrazione di fatti e verità senza esagerazioni. Non è causale che il protagonista, come l'autore, sia un medico. Il punto di vista di cui parliamo è in linea con la visione di un professionista che si dedica alla valutazione della salute del corpo e della mente.

Ciò è molto chiaro in uno dei racconti, forse il più commovente dell'intera raccolta, Viaggiatori notturni, dove questa volta abbiamo due anziani protagonisti, uno dei quali è il narratore. Ce lo dice, verso la fine, quando prende la mano della donna che lo ha accompagnato per tutta la vita, e per la quale non prova più amore ma piuttosto una sorta di pietà e compassione: "Ora siamo perduti nei mari e nei deserti . La mia mano trova le sue dita e le afferra, ossa e tendini, oggetti fragili". Quale altro modo più diretto e terribile, più semplice per dire la fragilità dell'uomo. Nel romanzo, il il narratore dice qualcosa di simile: "Non sappiamo ancora nulla. Per questo non concepisco che la fede sia più vicina alla verità della scienza". Blue River, quindi, diventa uno specchio di comportamenti. Il fratello violento, forse psicologicamente alterato, funge da punto di rottura per il narratore principale, che si crede indenne e al di là delle disgrazie del mondo. Se da bambino giustificava il comportamento del fratello maggiore come fonte di ammirazione e coraggio, di determinazione e coraggio, di ribellione, ora lo considera pericoloso per il suo modo di vivere consolidato: la casa con piscina, il lavoro ben pagato, la sua donna e suo figlio. Il ritorno del fratello rappresenta un pericolo ed è necessario riportarlo nel luogo da cui proviene, un luogo lontano quanto i ricordi dell'infanzia. Ma saprai, presto, che quei ricordi ritornano perché sono proprio lì, molto vicini, che non puoi sfuggirgli né respingere il loro sguardo. Le idee formatesi o preconcette crollano di fronte allo sviluppo della memoria, che si espande, mostrando i fatti in tutta la loro crudeltà, fino a dimostrare che ciò che pensiamo non è così, che ogni cosa ha il suo risvolto e il suo doppio fondo. Che ciò che pensiamo di essere non è così vero come potremmo assicurare. Il finale mostra un segno di speranza, una sorta di riconciliazione tra fratelli, che non è altro che una sorta di tregua, o perdono, o giustificazione, verso noi stessi. Chi potrebbe dire di cosa si tratta veramente? Lo sa il narratore quando alla fine ci racconta, già alla ricerca del fratello, di provare "un'euforia improvvisa, eterea, che può essere la fede, o Dio, o una luce accecante".

La letteratura di Canin è rivelatrice, è forte e devastante nella sua ricerca di verità nascoste. Non ci sono fuochi d'artificio letterari, il tono è poetico e semplice, toni grigi ma abbaglianti nel loro contrasto finale in bianco e nero, eccessivo più per ciò che implicano che per ciò che dicono. L'efficacia del linguaggio e della struttura si basa su procedure formali e tradizionali; egli osa persino utilizzare la risorsa della seconda persona in gran parte del romanzo. Tutti questi modi, che non si discostano dall'apparentemente convenzionale, ci mostrano che la buona letteratura non è morta, che ci sono modi per rinnovare i generi senza cambiarli, è semplicemente necessario approfondire le belle storie e aguzzare lo sguardo, come fa Canin con la sua penna, che assomiglia più a un bisturi.

Jean Paul Sartre

Nausea (1938)

Cos'è la "nausea", si chiede il lettore in tutto il libro. Diverse interpretazioni continuano attraverso le pagine e talvolta nessuna è plausibile. L'intero romanzo potrebbe non essere nemmeno definito un romanzo. Sotto forma di diario, tenuto arbitrariamente e senza regolarità, e solo per pochi giorni, il narratore descrive la vita quotidiana di un personaggio che non è ed è allo stesso tempo il vero autore dell'opera, un alter ego che cerca ragione di esistenza. E questa ricerca costituisce non solo l'obiettivo del lavoro e della vita, ma la ragione stessa dell'esistenza. Il narratore trova allora solo ragioni di vita arbitrarie, futili, fugaci. Ragioni senza peso, ragioni ingiustificate. Tutta la vita è vertigine, grande nausea. Ad un certo punto ci racconta, molto presto, che mentre scrive questo diario ha l'impressione di fare un lavoro di fantasia e che i personaggi di un romanzo gli sembrano più veri. Qui entra in gioco il fattore identità, siamo personaggi del nostro stesso romanzo? Sartre ci dice che "chi vive in società ha imparato a guardarsi allo specchio, così come lo vedono i suoi amici. Io non ho amici, è per questo che la mia carne è così nuda?" E questa identità dell'uomo si confonde con l'identità delle cose e la loro impermanenza, ad esempio, quando il piacere di ascoltare una canzone è turbato dalla fragilità di fronte al tempo: "niente può interromperlo e tutto può romperlo". Poi arriva a darsi la triste consolazione di pensare che tutte le cose del mondo sono masse molli che si muovono spontaneamente e si perdono, mentre "le pietre sono qualcosa di duro, e che non si muove", come il Boulevard Noir, " che è disumano come un minerale, come un triangolo. Che fortuna che esista un viale così...". Sartre sa che il tempo è "unico e insostituibile, eppure non alzerebbe un dito per impedirne l'annientamento". Perché ogni passo fatto da un altro corrisponde a qualcosa che fa qualcun altro dall'altra parte del mondo.

Il protagonista sta scrivendo una biografia sul marchese de Rollebon, un personaggio secondario il cui fascino risiede nella sua irrilevanza e nella stravaganza della sua vita. Crede, così, di trovare una ragione alla sua vita, ma alla fine si rende conto che sta cercando di giustificare il suo presente con un fatto del passato, e non esiste altro che il passato. Tuttavia, a volte il passato è così pesante "che un uomo da solo, con il suo corpo, non può fermarlo ricordi". A volte vorrei fermare lo scorrere del tempo, la nausea, fermare le cose nella loro eterna metamorfosi, anche "quegli esseri instabili, quelli dei libri di storia, che forse nel giro di un'ora crollerebbero". Il protagonista arriva ad ammirare il genere umano unicamente per la creazione dei Diritti dell'Uomo e del Cittadino, tutto il resto è transitorio e futile. L'esistenza, la nausea, non è niente. Poi ti rendi conto che non ha posto. che la sua stessa essenza o giustificazione è quella di essere extra, e che il mondo e lui stesso esistono, ma anche questo non gli importa, non gli importa più niente. Un'allegoria interessante è quella che fa sul mare: ce lo dice tutti vedono la superficie lucida, argentata, che rispecchia il mare, ma non vedono quello che c'è sotto: "il mare è freddo e nero, pieno di animali; striscia sotto questa sottile superficie per ingannare la gente." Un'altra immagine magnifica è quella che dice: "le pelli lucide e vellutate, le pelli del buon Dio scoppiano ovunque...". Le cose lo circondano, "l'senza nome, solo senza parole, senza difesa ." "Un albero graffia la terra sotto i miei piedi con

un chiodo nero." Queste immagini sono una scoperta e la sostanza stessa di un'intera filosofia: l'esistenzialismo. È una filosofia espressa senza inutile erudizione, in breve, più vicino all'espressività del silenzio che all'enciclopedismo. È pura poesia. Poi ci dice: "per esistere, bisognava esistere fino al verderame, al gonfiore, all'oscenità".

Conclusioni: l'esistenza è un compimento a cui l'uomo non può rinunciare; tutto ciò che esiste nasce senza ragione, si prolunga per debolezza e muore per caso; È una noia profonda nel cuore dell'esistenza. Personaggi, descrizioni e aneddoti ricorrono nel romanzo. L'atmosfera è nostalgica ed evocativa, magnificamente espressa. L'aspetto concettuale non è sopraffatto perché è sapientemente alternato al descrittivo e al narrativo. C'è un episodio finale che ha come protagonista uno dei personaggi secondari, ambientato in una biblioteca, un episodio triste di un uomo solo che la società confonde e punisce per la sua tendenza alla solitudine e all'isolamento. "L'esistenza è ciò che temo." Il finale è leggermente speranzoso, il protagonista trova piacere in una bellissima canzone che mira a resistere agli attacchi del tempo e del suo nulla.

Ernest Hemingway

Un addio alle armi (1929)

Pubblicato quando l'autore aveva 30 anni, scritto da quasi dieci anni, dalla fine della guerra che lo ispirò, questo romanzo è un'icona del romanzo di guerra, e una pietra miliare della letteratura del Novecento. Hemingway dimostrò, dopo averlo già fatto con i suoi libri di fiabe, che la letteratura non si era esaurita nei propri vizi e manierismi. Affermava inoltre che il cambiamento che il suo stile imponeva alla letteratura nordamericana, e successivamente, a causa della sua influenza, alla letteratura americana e mondiale, era possibile non solo nella narrativa breve, ma anche nei testi a lungo termine. Il suo stile, vale la pena ricordarlo, è assolutamente caratteristico. Descrizioni esatte, concise, minimamente essenziali. Dialoghi brevi, brevi, intelligenti, contenuti, ma estremamente eloquenti. Azioni continue, trascendenti, che forniscono sempre qualcosa al lettore per arricchire le caratteristiche del personaggio e della situazione. Un equilibrio esatto tra la situazione e il personaggio, dove questa è la situazione perché l'azione esiste a malapena se il personaggio non è visivamente chiaro, e a sua volta il protagonista è diluito se la circostanza non è chiara. Questo dal punto di vista grammaticale e stilistico. Dal contenuto, le storie sono sempre forti, a volte aneddotiche come ispirazione ma mai come fine, cioè raccontano sempre qualcosa di intenso, anche se questa intensità è proprio in ciò che non viene detto.

Il lettore di Hemingway deve abituarsi a leggere tra le righe. Le azioni sono spesso continue e coinvolgenti, come quando descrive azioni di guerra, avventure di soldati, battaglie o la vita in ospedale. I dialoghi possono sembrare semplici a prima vista, perché sono brevi e concisi, a volte ripetitivi. Sono però sempre naturali, e tendono a evidenziare, con quella ripetizione che non diventa mai retorica, una caratteristica del personaggio, qualcosa che lo definisce sopra ogni altro. Con una semplice nota, il personaggio nasce, ed è lì, come se lo vedessimo sul grande schermo del cinema, ma qui possiamo perfino annusare lui, la sua persona e il suo ambiente, possiamo toccarlo, proprio come l'autista dell'ambulanza, il protagonista del romanzo, tocca e bacia la moglie infermiera. Il contenuto, poi, non solo ha una grande, importante storia, ma viene trasmesso in modo peculiare, con gli stilemi sopra citati, che facilitano, paradossalmente, la trasmissione emotiva. Non servono tante parole o frasi lunghe per farlo, basta un aggettivo. cient per innescare qualcosa nel lettore, un ricordo, un'emozione. Pertanto, il lettore di Hemingway deve essere un lettore allenato ad apprezzarlo adeguatamente, non a rimanere sulla superficie della pagina. Ci sono frammenti che non solo alludono ai recessi emotivi dei personaggi, ma tendono anche a ficcare il dito nelle fessure della natura umana, come quando ci viene detto: “La pioggia mi fa paura perché a volte vedo gente morta quando piove”. piove”, oppure “Aspetterò di vedere l’anglosassone pulire i suoi peccati con uno spazzolino da denti”, oppure “Noi nasciamo con tutto ciò che abbiamo e non impariamo nulla”. Il romanzo è diviso in cinque parti, ciascuna dedicata a un episodio della vita del protagonista, l'attentato in cui viene ferito, la convalescenza in ospedale, la persecuzione da parte della polizia militare, la fuga e la vita con la moglie. Il finale è sorprendente.

Sono passati quasi cento anni, sono passati centinaia di romanzi bellici e pacifisti come questo, e le trame tendono a ripetersi, e i finali ne soffrono, senza dubbio. Ma qui, dopo tante trame tratte da romanzi e film, troviamo una trama di andata e ritorno che dimostra il genio narrativo di Hemingway. Il viaggio tra la vita e la morte della moglie e del figlio ci tiene con il fiato sospeso fino alla fine. Si presuppone la morte di uno dei due, a tratti lo stile quasi spensierato del narratore induce in noi una certa speranza per un lieto fine. Ma il finale è forte, è naturale, è simbolico e allo stesso tempo realistico. Il protagonista si ritrova solo, come all'inizio, ma non del tutto, ora ha la presenza di un'assenza, di un dolore che il tempo potrà dissolvere e attenuare. Lasciandosi alle spalle il corpo della moglie morta, che gli suggerisce l'immagine di una statua, se ne va sotto la pioggia, da sempre simbolo di eterna tristezza.

Uomini senza donne (1927)

Quattordici racconti racchiusi sotto il titolo di Uomini senza donne, che racchiude un'intera filosofia di vita che i protagonisti subiscono come scelta inevitabile, e a sua volta imposta dalla vita stessa. La guerra, la boxe, la corrida, sono attività che l'uomo sceglie per passione ma che lo espongono ad una situazione diversa dal resto delle persone, lo isolano dagli altri e lo rendono vulnerabile più di quanto si aspetti. Uno stile di vita che gli insegna a lottare costantemente, ma che lo porta a spogliarsi, a rinunciare a certe cose quotidiane. L'amicizia e l'amore sembrano essere fattori rinunciabili, suscettibili alle circostanze di cui qualche altra passione decide quando e come ne ha bisogno. Così, il protagonista di The Undefeated, gioca la sua ultima corrida sapendo di avere la possibilità di vincere quella battaglia contro il toro, ma non la guerra contro la morte. Ne Gli Assassini il personaggio presenta una rassegnazione totale di fronte alla stessa cosa, destino e morte, rappresentati da coloro che vengono ad ucciderlo, decidendo di abbandonarsi all'attesa sdraiato nella sua stanza. Racconti come In un altro paese, Adesso mi sdraio, Che ti dice la patria, sono racconti del dopoguerra che mostrano le conseguenze del conflitto, il modo in cui i protagonisti soffrono o si sono adattati a determinate circostanze. In Fifty Thousand Dollars troviamo un pugile in declino che scommette a favore del suo avversario, un altro modo di lottare contro la morte sapendo che perderà in anticipo.

I racconti di Hemingway sono racconti, molte volte più impressionistici che narrativi, molte volte quasi aneddotici e descrittivi, ma in tutti c'è una trama che il lettore ha l'obbligo di decifrare attraverso l'intuito, perché la narrativa di Hemingway suggerisce più di quello che dice, e per farlo utilizza un esatto

equilibrio tra ciò che esprime e ciò che nasconde. Gli assassini sono un classico esempio, il dialogo tra i protagonisti secondari è ciò che impone e spiega la situazione. Il protagonista rimane in secondo piano in termini di numero di battute, ma emerge con un grande peso alla fine della storia, essendo la situazione, il personaggio e il simbolo allo stesso tempo. In Hills Like White Elephants troviamo una coppia che litiga su una situazione inespressa, ma che il lettore intuisce e percepisce quasi senza sbagliare, e qualunque essa sia, sappiamo che pesa e condiziona la vita dei protagonisti. In Un idillio alpino vediamo che la morte, per quanto inevitabile lo è per tutti i protagonisti delle storie, in questo caso è intesa come consuetudine irrimediabile, e i corpi come semplici oggetti inanimati verso i quali devono essere adempiuti determinati doveri che la legge o il la consuetudine impone. In Dieci indiani, Hemingway dimostra la sua squisita sensibilità con le parole esatte alla fine, facendo piangere il suo protagonista maschile, nell'ambiente duro e sanguinario del West americano del XIX secolo, per un cuore spezzato dalla mancanza d'amore tra un colono e una donna indiana. Ma tutte queste situazioni non hanno sviluppo psicologico, si esprimono solo attraverso dialoghi quotidiani che dicono più di quello che sembra, e il simbolo, a volte più chiaro, altre volte più nascosto, è il rappresentante poetico, il culmine, il motivo del racconto o del racconto. Pubblicata all'età di 28 anni, questa raccolta di racconti è una dose intensa, breve e pienamente promettente di ciò che il suo lavoro ci avrebbe poi portato.

Storie

Questa raccolta della casa editrice Luis de Caralt di Barcellona è un classico per gli amanti dell'opera di Hemingway in spagnolo, nonché un testo di riferimento per i laboratori letterari. Questa raccolta contiene 33 racconti di Hemingway, se non tutti, la grande maggioranza, nessuno dei quali può essere classificato come cattivo o mediocre, sebbene possano essere classificati come minori per la loro importanza capitale all'interno della sua opera. Oltre ad alcuni racconti originariamente contenuti nel suo secondo libro di racconti, Uomini senza Donne, troviamo alcuni dei seguenti racconti. After the Storm è un testo diverso nello stile consueto dell'autore, più per il linguaggio che per il punto di vista, poiché non si discosta dal solito narratore protagonista bambino o adolescente. Qui il punto di vista evidenzia poeticamente il paesaggio e il ritrovamento di una nave affondata, e il suo successivo saccheggio da parte di mani più esperte delle sue. Come sempre con Hemingway, è una chiara allegoria sulla morte e sulla sopravvivenza del più adatto. Un luogo pulito e ben illuminato restituisce uno stile conciso, ricco di dialoghi, apparentemente insignificanti,

ma che trasuda un'emotività che è impregnata negli abiti del lettore, risultando in uno dei migliori e più eccellenti racconti di Hemingway. Qualcosa che non sarai mai è la descrizione di un personaggio che ha subito le conseguenze della guerra, non solo fisicamente ma anche mentalmente, e ciò che leggiamo ci commuove per lo squisito buon gusto dell'autore nel dire ed esprimere la cosa più cruda nel modo più modo crudo, direttamente e allo stesso tempo così sottile. La madre di un asso presenta un antieroe e, non importa quanto il narratore si schieri, la descrizione non è mai educata o giudicante. Un giorno d'attesa è una storia dall'aspetto molto infantile, molto innocente, sull'arrivo della morte, che ricorda l'ingenuità di Tini, di Eduardo Wilde. A Natural History of the Dead si discosta ancora una volta dal discorso abituale, con un linguaggio più faulkneriano nel suo moderato eccesso e nel suo contenuto quasi filosofico sulla morte e sui morti. In The Wine of Wyoming l'autore ritorna nel West americano, trasmettendo con il suo stile il clima crudo e polveroso, i personaggi sobri, crudeli e stolti, eccessivamente umani. Il Giocatore, la Monaca e la Radio è un'altra storia del dopoguerra ambientata in un ospedale di convalescenza, e troviamo il solito Hemingway con i suoi personaggi e il suo metodo di raccontare: la guerra, la descrizione dei personaggi attraverso i dialoghi, le sensazioni di questi attraverso le loro azioni, il canto, il gioco, la conversazione, il loro non fare, in breve, la loro disperazione. Il vecchio sul ponte è un piccolo gioiello breve in cui il simbolismo chiaro ed edificante non oscura la narrazione esperta, concisa e chiara. Le nevi del Kilimanjaro è una lunga storia che è uno dei capolavori di Hemingway. Il suo linguaggio, articolato in frammenti in terza persona ed episodi onirici, costruisce un dipinto in cui l'ambiente africano prevale sulla storia personale della coppia protagonista. Il dramma personale, il fallimento individuale, la disperazione che costituiscono lo sfondo dell'uomo, sembrano essere il punto centrale da cui nascono e convergono simultaneamente i segni che dominano il paesaggio africano: il pericolo imminente, la stranezza, il mistero che si sta lentamente trasformando .in un terrore quotidiano come il freddo della notte. La vita felice di Francis Macomber è un altro lungo racconto e in uno dei quali troviamo ciò che è tipico di Hemingway nella sua massima espressione: il dramma intenso e lo stile raffinato ed esatto. Un safari organizzato da un milionario e sua moglie si trasforma in una tragedia in cui entrano in gioco codardia, coraggio e tradimento. Ciò che appare non è mai ciò che realmente è, e dietro ogni azione umana si nascondono molteplici significati. La durezza del finale è paragonabile e coerente solo con gli atteggiamenti ipocriti e crudeli dei personaggi nel corso della storia. In Indian Camp compaiono nel West americano i personaggi di Nick e di suo padre medico, protagonisti di una serie di storie in cui il punto di vista di un bambino e poi di un giovane si contrappone alla scoperta del paesaggio e dei personaggi con cui incontra. La sua visione è vergine e malinconica allo stesso tempo, è imparziale ma pia. Forse l'esempio più commovente è la storia The Wrestler, in cui Nick incontra un ex combattente segnato fisicamente e mentalmente dalle conseguenze della sua attività e del suo sostentamento (un altro mezzo di confronto simile alla guerra, alla boxe o alla corrida, come

abbiamo già visto). compresa la pesca, come in Il vecchio e il mare). Ecco la descrizione di pil personaggio è puramente Hemingway: “…il suo volto era sfigurato. Il suo naso era infossato, le sue labbra erano una massa deforme e i suoi occhi erano semplici fessure. Nick non l'ha visto tutto in una volta. "Si è accorto solo che l'uomo aveva il volto mutilato." Il ritorno del soldato affronta le conseguenze della guerra e le sue consuete conseguenze di perdita e confusione per coloro che ritornano. The Father è un'altra storia raccontata da un figlio che ricorda la figura del padre, un fantino dalla personalità particolare, che lo ha definitivamente segnato, e il racconto della sua morte. Ancora una volta l'aneddotica è esaltata dal linguaggio nostalgico e poetico, ma serrato e conciso allo stesso tempo. Il fiume dei due cuori è una storia più descrittiva che narrativa, dove il paesaggio che il personaggio scopre nel suo cammino alla ricerca di un luogo adatto per pescare diventa un'allegoria di grande poesia sull'uomo e sul suo contatto stretto e conflittuale con la natura , la sua natura.

Andrés Carreno

Sul ciglio della strada (2010)

Il primo romanzo pubblicato da Carreño rientra a prima vista in quella che solitamente viene chiamata letteratura sociale. Il protagonista è un ragazzo di cartone, e in tutto il romanzo lo vedremo affrontare l'ambiente sordido, difficile, terribile di chi sopravvive in un piano di povertà e marginalità in ogni agglomerato urbano. La città potrebbe essere Buenos Aires, Rosario o qualsiasi altra città dell'America Latina, ma la realtà che esprime, al di là dei nomi, è una realtà che tutti noi possiamo vedere quotidianamente. Ma qui dobbiamo fare i conti con l'efficacia e il risultato di questo romanzo, e possiamo dire che raggiunge i suoi obiettivi ben oltre ciò che forse l'autore ha voluto esprimere. L'ambientazione è lo squallore di una classe e di un ambiente sociale, ma il tema è la condizione umana, qualunque sia l'ambiente in questione. Il successo del trattamento di Carreño sta nel non essersi fermato alla questione sociale, nel non essersi accontentato della superficie. La trattazione, quindi, non è socio-politica ma umanistica. Ma non come messaggio moralizzante ma semplicemente come obiettivo del punto di vista dell'autore, che non ha messo gli occhi sulla vita quotidiana o sullo squallore già menzionato, ma sui fattori che mobilitano l'azione degli uomini. Non è gratuito che il protagonista sia un bambino. Il suo sguardo si sta formando, sta cogliendo ciò che c'è dentro ogni uomo. Vedrai così che nel tuo amico, apparentemente duro e rude, c'è una tenerezza commovente e un'enorme capacità di affetto; Saprai che la vita di una donna, in questo caso di sua sorella, prende strade che non rispondono all'ideale che le abbiamo fatto; che la morte si è posata su sua madre, degradandola lentamente; che la follia è un'arma incontrollabile; che lui stesso è non solo un ingranaggio in più di un sistema sociale, ma che è anche costituito della stessa sostanza conflittuale degli altri uomini. Il punto forte del romanzo è la poetica del linguaggio, lo sguardo che nasce dalla poesia che si trova nelle cose semplici, negli oggetti, nelle situazioni quotidiane, ma anche in ciò che è importante: la bellezza del terribile, della morte, del silenzio, della il nulla come risultato inesorabile. Il finale è riuscito, intenso. Lo shock diventa meditazione, con un residuo di angoscia non amara ma accettata, intesa come inevitabile e quindi anch'essa parte della natura umana. Lo sordido, il terribile è in noi, ci dice l'esperienza del protagonista. Seguiamo un percorso che non possiamo cambiare. Il cruento raggiunge un limite nella voce del narratore, il suo buon gusto sa quando è il momento di non nominare altro, perché è già implicito nelle situazioni che ha visto e di cui è anche causa irrimediabile, situazioni di follia, di morte e di perdizione.

José Saramago

Il Vangelo secondo Gesù Cristo (1991)

In linea di principio diremo che la lingua e lo stile sono caratteristici di Saramago. La fluidità narrativa e la ricchezza descrittiva, le peculiari caratteristiche strutturali ed estetiche dell'autore nell'uso della punteggiatura e dei dialoghi, il punto di vista che assume i personaggi come protagonisti di un'opera narrata piuttosto che messa in scena. Ciò che attira l'attenzione è il tema: la vita di Gesù Cristo, poiché sappiamo dalla sua stessa confessione di ateismo o almeno di scetticismo in materia religiosa da parte dell'autore. Quasi la metà del romanzo è dedicata alla vita dei genitori di Gesù e di Gesù bambino e adolescente, e in questa prima parte risalta qualcosa in particolare: l'apparente intenzione di dare una versione più veritiera e meno dogmatica della vita di Gesù, un quasi-documentario, potremmo dire, sembra contraddire la caratteristica abituale di Saramago di prendere temi contemporanei e presentarli come allegorie. Ma questa intenzione, come in ogni buon scrittore, è solo uno strumento, quasi un personaggio in più, un elemento in più dentro di sé la struttura narrativa, per creare qualcosa di diverso. Perché non si tratta di ricreare e dare una versione attendibile basata sulle recenti scoperte storico-scientifiche, ma piuttosto di un miscuglio di finzione e realtà, leggenda e tradizione scritta. Saramago intende, ci sembra, dimostrare la fallacia delle verità accertate, l'ambiguità della realtà storica, e per farlo utilizza l'allegoria sottilmente mescolata al prodotto della finzione e della cronaca, della narrazione e della scrittura religiosa. In questa prima metà il soprannaturale viene presentato in modo timido, insicuro, consolidato ma ambiguo. Tutto può essere frutto della fantasia dei personaggi. La presenza di angeli e demoni può essere attribuita alle fantasie notturne, ai giochi di ombre e alle ossessioni religiose dei protagonisti. Ma poi, nella seconda metà, l'autore già afferma il suo gioco e il lettore capisce e deve accettare le regole di questa peculiare verosimiglianza se vuole continuare a leggere il romanzo. Il soprannaturale si nutre di quello psicologico, e né l'uno né l'altro si negano o si contraddicono. La realtà storica costituisce il fondamento, anzi il primo piano, poiché il vero fondamento di ogni testo letterario è l'invenzione narrativa, poi la fantasia arriva a fornire un piano di contrasti che arricchiscono non solo l'aroma avvizzito di ogni romanzo storico, ma a illuminarne la figura. dei personaggi. José, per esempio, con il suo terribile

senso di colpa; María, con la sua banalità e la sua semplicità, la sua intelligenza quasi ristretta e rudimentale; Maria Maddalena, con la sua percezione e acutezza sensibile; Gesù stesso, con la sua ribellione adolescenziale, si estese fino all'età adulta.

Pertanto, i meriti di quest'opera sono molteplici: il linguaggio, lo stile, la struttura della trama, il punto di vista, le variazioni e le licenze storiche, la ricchezza individuale di ogni personaggio, che è stato portato fuori dai suoi costumi abituali e convenzionali teatro ed è stato immerso in un acido corrosivo che ne mette in risalto l'interno: difetti e virtù. Giuda come un uomo qualunque, a cui Dio ha dato un ruolo che deve svolgere, e che Gesù sta per resuscitare perché sa che anche lui è un'altra vittima di Dio, un altro attore sottopagato nel cast di un regista che cerca di raggiungere un pubblico più vasto, perché questa è la verità rivelata: il bisogno di Dio di più potere. Il Diavolo come personaggio mendicante che raccoglie gli scarti del piano di Dio, e che sa che più Dio guadagna, più guadagnerà. Lazzaro, non risorto, perché sarebbe un Dio spietato condannarlo a morire una seconda volta. Il Dio che Saramago ci presenta è un Dio crudele, che non esita a condannare non solo il proprio figlio, ma a condannare anche il mondo e tutto il suo futuro ad una serie infinita di crudeltà e crimini, sempre in Suo nome. Ma questo stesso Dio non sembra un demone ma un semplice vecchio ricco e noioso, qualcuno che non riesce a controllare i propri bisogni o i propri errori. Ciò che desidera per un attimo lo realizza e lo realizza, perché egli è Dio e neppure lui stesso può andargli contro. Tutto è scritto, anche la vita di Dio, e questo è un misto di tradizione giudaica e di un atteggiamento scettico e irriverente. Il bene assoluto è incongruente con la vita, il male è una parte necessaria della vita stessa. Dio commette un errore e suo figlio chiede agli uomini di perdonarlo.

Questo romanzo è, quindi, una versione irriverente, una versione realistica, una versione romanzata dei vangeli, ma senza dubbio è un romanzo di grande successo, una versione intensa e commovente della condizione umana e del suo rapporto con le divinità che essa decide. inventare e adorare parlando allo stesso tempo del rapporto padre-figlio, della colpa e del rimorso, del vero amore contro le convenzioni stabilite, dell'ipocrisia. Il Gesù che l'autore ci presenta è un uomo confuso dalla doppia natura della sua origine, risentito sia verso il padre terreno che divino, stanco del proprio potere e allo stesso tempo limitato nell'uso dall'autorità paterna, abitante di due mondi, in realtà non fa parte di nessuno dei due ed è uno strumento di entrambi. Ma ciò che risalta nel trattamento del personaggio non è tanto la sua incarnazione o la sua vivacità come attore del dramma, perché lo stile di Saramago sfrutta le capacità del simbolo piuttosto che la realtà concreta. I suoi personaggi si rafforzano e si concretizzano attraverso la maestria del suo linguaggio, che qui è particolarmente ricco e accurato, straripante quando dovrebbe esserlo, appassionato quando parla di Dio e delle sue ipocrisie, emotivo quando descrive la semplicità della vita quotidiana, intenso e mistico, perfino umoristico, colorando certe situazioni di tratti assurdi, come quando ci parla della presunta verginità di Maria, o del sesso

dei pastori con le loro pecore. Momenti irriverenti dell'umanità quotidiana all'interno di un romanzo che mira a trasformare un dogma in una storia semplice e commovente trasformata dal molteplice più voci nel tempo.

La zattera di pietra (1986)

Saramago si caratterizza per la sua peculiare forma narrativa. Due elementi principali e ricorrenti fanno parte delle sue strutture, del suo linguaggio: il tono della favola o dell'allegoria, che predomina l'uno o l'altro a seconda del romanzo, senza mai escludere il realismo nei temi trattati, ma sempre filtrato dall'ironia e dalla critica, il umorismo nero ma dall'aspetto tradizionale, a volte più ermetico, più amaro e meno sottile di quello anglosassone, e il linguaggio, che coerentemente con questo stile, ricorre al metodo indiretto di raccontare i dialoghi, alterando quelli consueti. segni di punteggiatura e trattini. In questo modo l'autore raggiunge un sano equilibrio tra l'intimità dei personaggi e il dramma collettivo. Perché qui, come in tanti altri romanzi, ad esempio Saggio sulla cecità, la tragedia collettiva è la protagonista principale, ma i personaggi vengono in primo piano per interpretarla, e il lettore poi si lascia coinvolgere da loro condividendo i loro problemi.

In La zattera di pietra, la penisola iberica si stacca dall'Europa e va alla deriva, anche se con un percorso capriccioso, attraverso l'Oceano Atlantico. L'assurdità dell'argomento diventa plausibile grazie al modo in cui le spiegazioni pseudoscientifiche si alternano al dramma personale. Ma non si tratta di fantascienza, quanto piuttosto di una letteratura che potremmo definire sociale, e quindi realistica, tra virgolette. Le teorie che si susseguono e i cambiamenti sociali, anche se hanno il colore della serietà, cadono per la loro stessa implausibilità, ma non perché non siano credibili, ma perché nascono dalla stessa assurdità dell’uomo, così piccolo e ignorante dei misteri del mondo. La terra si muove, l'uomo muore e nessuno riesce a dare una spiegazione esatta. I collegamenti con il realismo magico sono evidenti, ma qui il fantastico viene accolto come parte della realtà solo molto tempo dopo che è avvenuto ed è stato accettato dai protagonisti. Si adattano al dramma e cercano di sopravvivere, a volte evitandolo, mai risolvendolo. Tutto ciò, quindi, è un'allegoria sulla condizione umana in generale: tragedia, incomunicabilità, impossibilità di qualsiasi tipo, idea della divinità come entità fittizia, capricciosa, più incapace dell'uomo stesso. Qui Dio è permanentemente menzionato come un essere che ignora le creature e il mondo da lui creato. Le critiche, quindi, sono evidenti, sia politiche, sociali che religiose.

Saramago combatte tabù e pregiudizi in modo letterario, cioè come facevano i menestrelli e gli antichi cantastorie: con favole o parabole. Un'altra risorsa che contribuisce a questa struttura che costituisce un mondo così peculiare, sia narrativo dal punto di vista tecnico che immaginario, è la particolarità di incorporare i dialoghi all'interno del tono indiretto. In apparenza è indiretto, ma in senso stretto diretto, che fa sì che i personaggi assumano una personalità, ma senza abbandonare la voce e la mente di chi li ha creati. La visione di Saramago è pessimistica ma il tono è speranzoso, come se non trovasse soluzioni ma piuttosto metodi per affrontare la vita. C'è un frammento che racchiude una filosofia particolare, senza dover ricorrere alla controversia sull'esistenza o meno di Dio. Cito: "...quando le coincidenze sono ciò che di più si incontra e si prepara in questo mondo, se le coincidenze non sono la logica del mondo stesso."

L'insieme dei personaggi scelti come protagonista è tipico della leggenda o dell'allegoria. Le coppie, l'uomo solo e il cane, questo come animale messaggero tra terra, paradiso e inferno. I rapporti tra Saramago, l'autore e i suoi personaggi, sostituiscono il luogo della divinità interrogata, per questo a un certo punto ci dice che: "...l'importanza delle questioni è variabile, a seconda del punto di vista, della L'umore del momento, la simpatia personale, l'obiettività del narratore è un'invenzione moderna, basti vedere che nemmeno Dio Nostro Signore l'ha voluta nel suo libro. Questa definizione tagliente e critica definisce un'intera posizione in pochissime parole. Una filosofia di vita, una filosofia letteraria. Entrambe le cose sono, molto probabilmente, direi con certezza, diverse e identiche allo stesso tempo. Il modo in cui Saramago è responsabile di parlare di amore, morte, vecchiaia e debolezze umane non fa altro che mostrarci la pietà nascosta dietro una penna ironica e apparentemente elegantemente cruda. Egli comprende e ha pietà dell'uomo, ma non lo giustifica più di quanto non giustifichi la negligenza di Dio nei confronti dei propri figli. L'allegoria dell'autore è quella di mettere le sue creature in una situazione tragica, come è sempre il mondo e la condizione stessa dell'uomo sulla terra - è nato per morire -, e di mostrarci come si sviluppa con la sua intelligenza e i suoi sentimenti. A volte l'intelligenza prevale, quasi sempre, e i sentimenti vengono meno ma trionfano il rimorso e l'amarezza. Alla fine, la speranza appare tímidamente z, ma già pronto nelle ultime pagine a essere più di una parola.

Leone Filippo

Antologia spezzata (1947)

L'antologia contiene testi selezionati dallo stesso autore dai suoi libri di poesie pubblicati tra il 1920 e il 1927. Ci sono, poi, 27 anni di produzione poetica e dieci libri. Il tutto, mi sembra, è sufficiente per avere un'idea abbastanza approssimativa dell'autore e del suo stile. I primi due libri ci mostrano un poeta austero, sensibile, attento alla musicalità in versi brevi, semplici e potenti allo stesso tempo. Il primo, del 1920, pubblicato a Madrid, ha come tema principale l'autore stesso, il suo rapporto con la poesia e il mondo. Parla costantemente della solitudine, della caducità dell'uomo, ed è già evidente l'uso dell'immagine del vento come strumento che divora l'uomo e la sua vita, nella maniera del tempo e del suo scorrere. I versi non solo sono corretti, ma proprio per la loro stessa semplicità si muovono in modo diretto, con immagini chiare adattate ad un sapiente equilibrio tra pretesa letteraria ed evidente intenzione popolare. Il secondo libro, del 1929, scritto a New York, mostra una qualità uniforme, anche se non un progresso. Il tema qui è Dio e la divinità, il rapporto di Dio con l'uomo, la sua crudeltà e freddezza, la sua apparente indifferenza verso la creatura che ha creato a sua immagine. Poi, il resto dei libri antologizzati sono invasi da riferimenti politici: Franco e la guerra. Ruotano tutti attorno alla stessa cosa e, anche se si discostano dal tema, il linguaggio è viziato da idiomi e da una retorica vana e tendenziosa. Fatta eccezione per tre poesie del libro Il poeta maledetto, del 1944, in particolare L'imperatore delle lucertole, dove nonostante l'evidente simbolismo poco sottile troviamo un enorme poeta, le altre si distinguono per la loro mediocrità e l'evidente perdita nei sentieri della retorica. e l'uso della poesia come mezzo di espressione ideologica. Su questo si è già detto molto, la poesia non è uno strumento per esprimere una verità, e l'intenzione morale non è mai sufficiente per creare una poesia. Poe, nel suo saggio su Longfellow, lo chiarisce molto chiaramente. E potremmo citare tanti altri esempi, il più vicino dei quali è quello di Rafael Alberti, un altro spagnolo affetto, a nostro avviso, dalla stessa malattia. Il problema non è mettere in discussione posizioni o talenti letterari, tanto meno giudicare epoche o prendere posizione da questa o quella parte, ma mettere in chiaro qualcosa che sia evidente a ogni buon lettore, e

ovviamente a ogni scrittore impegnato in prima persona sulla lingua. luogo: la politica. Non è mai un buon argomento per la poesia. Ci sono eccezioni, fino a un certo punto valide, come quella di Vallejo, o di altri autori dove la politica è sottilmente mascherata da un linguaggio rigoroso, di alta qualità poetica, e dove il tema è solo un mezzo per approfondire luoghi più profondi, come quello della natura e della condizione umana in generale.

Edgar Allan Poe

Saggi e recensioni - Eureka

Poe come critico è eccezionale quasi quanto Poe come narratore. Dico quasi perché il suo genio di narratore è al di sopra di qualunque altra sua qualità di scrittore, per quanto eccellente sia. Chiarito questo, passiamo a commentare i saggi e le recensioni raccolte. Iniziamo con il saggio in cui Poe analizza la costruzione della sua poesia Il corvo. Si è detto di questo saggio che è troppo freddo e schematico, e che se la costruzione della poesia fosse stata così, passo dopo passo, non avrebbe la qualità che realmente ha. Poe sembra cioè aver lasciato da parte le motivazioni profonde e intuitive del tema e della sua forma. Si limita a una spiegazione logica schematica del perché ha scelto un argomento del genere e dei modi per esprimerlo, il che equivale a elencare gli ingredienti e il procedimento. L'analisi è assolutamente valida e molto interessante. Ci mostra un Poe sconosciuto a chi è abituato solo alle sue storie dell'orrore. Poe era uno studioso e un grande lettore, un grande critico e un pensatore letterario molto importante. Forse è proprio questo che sorprende a prima vista, vedere che l'autore di tanti orrori fosse più di un semplice narratore. La sua immediatezza di narratore lo aveva reso uno di noi, ci eravamo identificati in lui, nonostante la lontananza spaziale e temporale delle sue storie. Vederlo ora come critico del proprio lavoro e della letteratura del suo secolo è sorprendente ma in definitiva gratificante. Perché? Perché ci racconta la complessità che deve avere un testo, la vena sotterranea di significato. Perché ci parla dell'unità che ogni opera letteraria deve avere. Perché ci dice che la perseveranza è

una cosa e il genio un'altra. Ci parla della poesia non come trasmittente di verità, ma di bellezza. Fonda e sostanzia, quindi, tutta una posizione che continua a essere discussa, sulla funzione dell'arte in generale e sulla poesia in particolare. Un'altra scoperta è quando parla di critica Letterario: ci dice che l'eccellenza di un testo non è tale quando occorre menzionarlo. "Vale la pena dire che evidenziando troppo dettagliatamente i pregi di un'opera d'arte, si ammette che tali pregi non esistono." I saggi seguenti studiano Longfellow e Hawthorne. Quanto al primo, che critica duramente ma con giuste giustificazioni, si preoccupa di far capire che l'intenzione morale non serve come effetto poetico, o che la mancanza di un'idea guida è fatale per un testo letterario. Per quanto riguarda Hawthorne, la sua originalità risalta al di sopra del suo genio come narratore. Entrambi sono colleghi contemporanei e dimostrano la sincerità e la totale mancanza di ipocrisia nel loro modo di pensare alla letteratura del loro tempo. Un altro punto interessante della critica: sottolineando i difetti, non facciamo altro che evidenziarne i pregi. Segue un commento a un diario di viaggio di un certo Stephens in Arabia, che serve a dimostrare le conoscenze crittografiche e storico-geografiche di Poe. Il commento sull'automa che gioca a scacchi, mostrato in vari paesi del mondo, è un esempio interessante della sua capacità deduttiva, che applicherà nei suoi racconti polizieschi. Nei Marginalia, infine, Poe riunisce una serie di commenti diversi sulla letteratura in generale. Qui più che mai, e pur nella stessa diversità, troviamo uno scrittore di grande lucidità, di chiara capacità pratica nell'espressione delle sue intenzioni espressive. Potremmo elencare ciascuno degli accurati commenti sul linguaggio poetico, sulla filosofia, sulla matematica e sulle scienze, ma tutto questo è riassunto nella dichiarazione di principi che l'autore stabilisce fin dall'introduzione: "Ho deciso, infine, di confidare nell'intelligenza e nella sensibilità del lettore come regola generale. Questo commento dimostra che non sottovalutò mai l'intelligenza del lettore, che i suoi testi si rivolgevano a lettori interessati e intelligenti, e che il bersaglio delle sue critiche erano generalmente i criteri arbitrari degli editori, l'ipocrisia interessata di molti scrittori e la mediocrità intellettuale dell'alta borghesia del suo paese.

Eureka ci mette di fronte a uno scrittore pronto a pensare all'universo materiale e metafisico. Non è un saggio strettamente scientifico, né puramente filosofico, ma piuttosto una confluenza tra entrambe le discipline. Si tratta piuttosto di uno studio sviluppato a partire dalle meditazioni e dalle ipotesi di uno scrittore riflessivo. Poe parte da teorie scientifiche già consolidate fino al suo tempo, ad esempio quella che parla della disposizione e formazione del sistema solare, e da lì stabilisce congetture che cercano di dimostrare con la sua particolare logica e ragionamento una serie di eventi che potrebbero si sono verificati. Il risultato è un processo complesso ma attentamente ragionato, anche se arbitrario. Poe non si affida alla rigorosa verifica scientifica, ma alla logica del suo pensiero, e questo è più che sufficiente per lui, e potremmo dire anche per noi, suoi lettori del XXI secolo. Perché sappiamo che quello che stiamo leggendo è un genere che, come la polizia, anche lui ha

praticamente fondato. I pensatori dal XVI al XIX secolo, se non erano scienziati o filosofi di professione, avevano l'invidiabile virtù di osservare il mondo con uno sguardo ricreativo. In generale, grazie a questa intuizione, avevano ragione con la verità, poi confermata, tipica di uno scrittore, che tende a vedere oltre le apparenze, e a immaginare, più che a ragionare, ciò che sta sotto la superficie dei fatti e delle cose. Eureka è un compito lungo e complessamente arduo per spiegare l'origine dell'universo e la sostanza che lo forma. Poe stesso stabilisce fin dall'inizio la prospettiva su cui si basano le sue parole: "Intuizione. È solo la convinzione che nasce da quelle deduzioni o induzioni i cui processi sono così oscuri da sfuggire alla nostra coscienza". L'autore si sforza di stabilire teorie scientifiche che giustifichino e su cui si basano i suoi pensieri. L'unità del tutto è la base dell'universo, si scompone in particelle, formando i vari mondi dell'universo. Ma la stessa forza che li ha dispersi tende presto o tardi a riunirli verso l'unità assoluta. E cos'è questa unità? Il nulla, o Dio. La conclusione è positivista, ci parla di un Dio ragionato, un Dio fondato su un processo che nasce nell'osservazione e si crea dal ragionamento a cui dà origine. Quanti di questi studi, ad esempio quelli di Maeterlinck, sono condannati a subire il peso della verità scientifica corroborata dall'avanzare della tecnologia, ma ciò che cerca il lettore interessato non sono verità inconfutabili, ma la bellezza che nasce dalla sua immaginazione , anche se si basa e tenta di giustificarsi con teorie scientifiche. Il risultato è un poema in prosa, come dichiara lo stesso Poe fin dall'inizio del suo studio. io. La bellezza intrinseca della sua teoria deriva dal talento della sua penna, e questo è l'obiettivo principale. Se poi coincide con la verità, è un privilegio e un dono gradito.

José Ingegneri

L'uomo mediocre (1913)

Questo saggio di Ingenieros sorprende per la lucidità e l'acutezza di visione, l'audacia nel sostenere certe idee, e per il linguaggio adottato per un saggio di questo tipo. Non si tratta di uno studio investigativo, ma di un insieme di idee e impressioni organizzato per capitoli, in cui sviluppa alcuni aspetti sull'umanità in generale e sull'uomo in particolare, soprattutto sull'uomo contemporaneo. Ma l'analisi che fa si applica all'uomo in generale, di ogni tempo e luogo, poiché ci parla delle caratteristiche morali e sociali dell'umanità. Da un lato, il contenuto del saggio dimostra una visione lucida, attenta, analitica sia della parola che del suo significato più appropriato, che ci conduce al mezzo che usa per esprimere le sue idee. Il linguaggio, allora, diventa poetico, con uno stile colto e ambizioso, quasi barocco, a volte, con certe svolte moderniste, che poi tenderanno a scomparire di lì a poco. Questo stile più raffinato si ritrova anche in Eduardo Mallea, il che non è un caso, visto che è un altro argentino estremamente preoccupato sia della cultura che dei destini del suo paese. E qui bisogna parlare di patria e non di nazione, differenza che Ingenieros ha il compito di evidenziare in uno dei capitoli di questo libro. Perché con la scusa di parlare dell'uomo mediocre ci porta ad analizzare i fattori e gli elementi che formano, determinano e sono oggetto e giocattolo di questo tipo di uomo. Come abbiamo detto, l'interesse per le parole e i loro significati lo porta a fare continue distinzioni tra concetti e definizioni, sviluppando in modo descrittivo le caratteristiche di ciò che cerca di catturare. Ad esempio, non fa distinzione tra l’uomo mediocre e l’uomo onesto, equiparandoli in termini di moralità e ipocrisia. Per antitesi, ci parla dell'uomo onesto, dandoci come similitudine la parola virtù. In questo singolo esempio si vede l'audacia nell'andare contro le convenzioni che tendono a volgarizzare le idee in generale e a rimuovere o distorcere il significato corretto delle parole. In questo modo, ci sono molti esempi in cui la sua mente acuta collega il declino delle nazioni al declino della moralità e all'indifferenza verso gli artisti e gli uomini di vero talento. La sua idea sulla selezione naturale applicata all'uomo contemporaneo può

essere fraintesa con una lettura superficiale, poiché ci parla della sopravvivenza dei migliori, dice addirittura che la povertà o l'idiozia sono necessarie per evidenziare il contrasto di valori elevati. Ma Ingenieros ci parla di valori morali e non economici, dell'onestà come esempio di virtù, del santo, dell'eroe e del genio come unici esempi da seguire. Avverte inoltre che, sebbene siano esempi troppo elevati, sono quelli che dobbiamo imporci di imitare, poiché quelli mediocri possono essere copiati da chiunque. Un'altra delle idee cruciali, che si scontra con ciò che attualmente è considerato politicamente corretto, cioè con ciò che è convenzionale e conservatore, è quando ci parla della vecchiaia come momento di mediocrità e di declino, sia fisico, intellettuale che morale. La debolezza fisica e neurologica perverte anche i valori intellettuali, e quindi morali. Il suo punto di vista, come abbiamo già detto, è puramente astratto, ma ha comunque una logica straordinaria basata sul fatto che sia i valori morali che quelli intellettuali sono accompagnati da valori fisici. Ci dice, ad esempio: «La maturità ingentilisce il pervertito, lo rende inutile al male». Una mente sana in un corpo sano, direbbe, oserei dire. La visione di Ingenieros è quella di un medico, quindi la fisiologia è in rapporto diretto sia con la logica morale che fisica. Infine ci porta come esempio Sarmiento e Ameghino, due uomini che hanno imposto le loro idee su diversi livelli di conoscenza e di realtà. Entrambi lottarono contro la mediocrità dei loro contemporanei. Erano artisti delle loro scienze e delle loro capacità politiche e intellettuali, imponevano, insomma, una moralità basata sui loro principi e credenze. Andavano oltre le loro individualità ma allo stesso tempo le difendevano come chi usa un'arma. In un altro punto ci dice: "Genius non è mai stata un'istituzione ufficiale".

Questo saggio, dunque, è un'icona della letteratura argentina, uno studio che è allo stesso tempo un forte colpo intellettuale alla mediocrità e alla mediocrazia imperanti, ai conformisti e agli ipocriti, un appello a svegliare gli indifferenti e un riconoscimento alla il degno. "Quando si vive sazi di appetiti grossolani e nessuno pensa che nel canto di un poeta o nella riflessione di un filosofo possa esserci una particella di gloria comune, il na la situazione è inabissata". Si tratta, dunque, di un saggio traboccante di concetti e idee brillanti e altamente umani, trasmessi con un linguaggio in linea con il livello di ciò di cui si occupa: linguaggio poetico per parlare dell'uomo.

I nuovi tempi (1920)

Questo libro contiene conferenze e tesi di laurea scritte dal 1914 al 1920. Il tema che le ha provocate è la prima guerra mondiale e le sue conseguenze

sulla mappa politica del mondo, ma soprattutto l'apparizione della rivoluzione russa. Ingenieros dimostra nei primi due saggi, soprattutto in quello intitolato Vecchi Ideali e Nuovi Ideali, lo sguardo umano e intelligente a cui siamo abituati, è ancora meno intransigente del solito e si dilata in paragrafi degni della migliore prosa poetica, con un umanesimo che sconfina nel quasi-emotivo. I saggi che seguono sono dedicati all'analisi della situazione in Russia con la nuova politica portata dalla Rivoluzione. Il grosso problema è il trattamento di questa analisi. Ciò che negli altri suoi libri è una visione critica e scientifica della materia, qui, lentamente ma inesorabilmente, diventa una posizione parziale, che non nasconde la sua affinità con il socialismo e i nuovi miracoli avvenuti in Russia a seguito della rivoluzione sovietica. È vero che nei media mondiali predominavano opinioni negative, molte delle quali malevole e false, su ciò che accadeva lì, in gran parte come propaganda anticomunista, ma Ingenieros si limita a copiare frammenti o articoli completi di resoconti apparentemente veri sui cambiamenti sociali. avvenuto in Russia. La questione non è se una versione sia reale e non l'altra, o viceversa, ma piuttosto che la lucidità critica attesa da Ingenieros brilla per la sua assenza. Il linguaggio è sapiente ed efficace, gli articoli appaiono seri e minuziosi come sempre, ma si nota la mancanza di spessore critico, di quel lodevole e ricco di dubbi che alimenta i suoi scritti sociologici. A tutto ciò bisogna aggiungere le evidenti incongruenze che il tempo ci ha poi mostrato: i crimini avvenuti nella Russia sovietica, la mancanza di libertà, la repressione, le incarcerazioni, la corruzione, le crisi economiche. Allora, dietro quelle grandi conquiste sociali che hanno abbagliato il mondo, come nel caso di Ingenieros, tutto è crollato, lasciando spazio al trionfo finale del capitalismo, lo stesso a cui il comunismo ha voluto opporsi per bilanciare la mancanza di giustizia sociale ed economica il mondo. Il socialismo sovietico ha creato la propria morte con la corruzione nata dalla sua stessa culla. Tutto ciò che è buono, tutto ciò che è grande, porta in sé il seme della sua morte. E questo è ciò che, a quanto pare, Ingenieros non ha visto o non ha voluto vedere, come tanti altri a suo tempo, accecato dalla luce della speranza che la rivoluzione ci faceva intravedere senza fine e senza limiti di grandezza. A poco a poco, i cinque articoli dedicati ai diversi aspetti della politica sovietica: economica, educativa, politica, morale, assumono un aspetto più parziale, squalificando il capitalismo con parole che si discostano dalla consueta correttezza analitica di Ingenieros. È vero che non fa scienza, nemmeno sociologia, dà opinioni, e da uomo dedito ad ogni mancanza di ipocrisia, non resta in silenzio, soprattutto perché dice le cose con intelligenza e lucidità. Ripeto, la sua posizione è comprensibile: è un uomo abbagliato dalle informazioni che arrivavano dalla Russia, dagli ideali caratteristici del socialismo che ha studiato con impegno, un uomo che anche, dopo lo abbaglio iniziale, ha pensato e riflettuto sul nuovo speranza che è nata, ed è giunto alla conclusione che questa speranza aveva un solido fondamento e una reale possibilità di realizzazione.

Ma il tempo ha dato origine a tante delusioni, a cambiamenti che nessuno allora si aspettava, ed è per questo che questi saggi hanno sofferto il

passare del tempo. Sono invecchiati non solo perché il tempo ha smentito le loro affermazioni, ma anche per la mancanza di distanza dal loro autore. Ogni posizione parziale subisce questa battuta d'arresto, prima o poi, e si presume che Ingenieros lo sapesse. Tuttavia, ha rischiato di scrivere con l'abilità di un uomo di scienza ma con gli occhi ciechi di un uomo politico. Ci chiediamo se quello che leggiamo ora nelle sue pagine fosse necessario e ci sembra un elogio esagerato, di esasperato entusiasmo per la Rivoluzione. Ma l'autore era troppo attaccato agli avvenimenti, troppo vicino per poter vedere chiaramente anche il limite del futuro. Ciò su cui non aveva torto era vedere nella rivoluzione russa un cambiamento inevitabile e necessario, qualcosa che spezzava le devastazioni che il vecchio mondo trascinava nella sua decadenza. Anche ciò che venne dopo, buono o cattivo, fu invecchiato dalla sua stessa ambizione e corruzione. La storia è un circolo che si ripete in modi diversi e in luoghi diversi, in misura maggiore o minore, creando una spirale che dà una sensazione di disuguaglianza. uivoc del deja vu. Forse questa è l'unica cosa su cui uno storico non potrà mai sbagliare.

L'università del futuro (1914-1924)

Qui sono raccolti una serie di saggi su argomenti diversi, che ci permettono di conoscere l'Ingegnere al di là della sua posizione di sociologo. Ne L'Università del futuro ci parla nel suo ruolo di pedagogo ed educatore, della sua preoccupazione per l'Università del suo tempo e per la crescita e lo sviluppo degli obiettivi dell'Università Statale. Propone una teoria: che la Facoltà di Filosofia è un organismo che coordina idee generali che superano i limiti delle altre facoltà. L'obiettivo è quello di dare una visione umanistica e generale alla formazione universitaria, indipendentemente dalla disciplina. Le sue conclusioni sono lucide, concrete e progressiste. Storia di una biblioteca è quasi un aneddoto sulle difficoltà economiche e politiche nel pubblicare una serie di opere di cultura e filosofia, fornendo ai lettori attuali indicazioni concrete sul fatto che i progetti culturali non sono mai stati una priorità nei piani di alcun governo. Dopo aver investito di tasca propria per completare il progetto, ci racconta: "Ho deciso di perdere come editore ciò che ho guadagnato in dieci anni di pratica medica. Per ogni evenienza, non smetterò di praticare". In Le Dantec, biologo e filosofo, racconta e commenta l'opera e l'importanza di questo pensatore nell'evoluzione della storia delle scienze biologiche. Lo studio è dettagliato e dimostra la sua ammirazione, senza cadere in false lusinghe. Allo stesso tempo, serve a rendere chiaro il suo stesso principio riguardo allo studio scientifico: "...o si cerca la verità e se ne accettano le legittime conseguenze, oppure si respinge categoricamente qualsiasi verità che possa comportare

conseguenze a priori ripudiate". Lo dice in riferimento alle difficoltà che Le Dantec ebbe nel conciliare le sue ipotesi con le idee religiose in voga. Il genio di un ricercatore non si basa sempre sulle sue scoperte, ma sul coraggio di farle conoscere. L'articolo su Kant è breve ma concreto e accurato riguardo alle sue virtù e ai suoi difetti, e serve a sollevare domande eterne quanto quelle che costrinsero Poe a scrivere Eureka: i rapporti e i limiti tra filosofia e metafisica. I saggi su Croce e Gentile mettono in luce le virtù di Ingenieros come polemista e amante della verità. Egli critica entrambi per aver fatto delle concessioni nelle loro posizioni filosofiche, in particolare sulle caratteristiche della cosiddetta scuola idealista, atea, nei confronti dello Stato italiano, in particolare al positivismo laico che predominava nell'epoca precedente e contemporanea a Mussolini. Questo frammento è forse il più importante di questi articoli messi insieme. In Le nuove scienze e le vecchie leggi ci parla dell'incompatibilità pratica dell'applicazione delle nuove scoperte, in particolare della ricerca sulla responsabilità penale e sugli stati psicologici durante crimini e delitti, al sistema legale e penale prevalente in quel momento. Il risultato di ciò è ciò che era facile vedere allora e che si vede oggi con frequenza e numeri allarmanti: l’assoluzione o il rilascio di pericolosi criminali sotto il titolo di non-responsabilità. L'ultimo saggio è un omaggio al suo maestro José Ramos Mejía, fluttuando in un sano equilibrio tra ammirazione, affetto e analisi leale e critica, attraverso la quale ci avvicina al profilo umano e professionale del suo maestro. Insomma, qui troviamo un Ingegnere meno rigido, se così possiamo esprimerci, rispetto ad altri suoi studi che parlano di sociologia e di critica scientifica. Troviamo un intellettuale interessato ai problemi specifici della società: educazione e leggi, con uno scienziato interessato alle origini e all'evoluzione della scienza e del pensiero, con un professionista capace di provare un affetto tenero per un insegnante e un amico.

Sociologia argentina (1918)

Questo libro di Ingenieros è un insieme di saggi di diversa origine e calibro, tutti legati allo studio della sociologia. Riunisce testi dalla fine del 1800 al 1914 e al 1915. Nonostante il lungo intervallo tra essi, vediamo che la posizione e la lucidità di Ingenieros sono rimaste salde, si sono addirittura affermate, maturando da una posizione appresa negli anni da studente verso una posizione pensiero più globale adattato alla situazione del loro paese. È la sua, una posizione meditata, fondata su molteplici letture, sia scientifiche che umanistiche. Come abbiamo già detto in un'altra recensione, egli difende la scuola darwiniana applicata a varie discipline, compresa la sociologia. Già nella prima parte, dove racconta la storia della sociologia in Argentina, si occupa di parlare e definire il suo oggetto e

strumento di studio come “sociologia biologica”. Per lui la questione essenziale dello sviluppo delle persone è l’economia, e questa è una conseguenza diretta clima e risorse naturali. Così, in un'altra parte del libro, dedicata allo studio dei pionieri di questa disciplina in Argentina, sviluppa sinteticamente la teoria che parla delle differenze tra la colonizzazione spagnola in Sud America e la colonizzazione inglese in Nord America. Sono una conseguenza non solo del fondamento morale di entrambe le culture al momento della conquista, ma anche del clima e delle risorse che hanno favorito o danneggiato il loro insediamento in America. Gli spagnoli, in declino, non si adattarono al clima del Sud America, e si mescolarono con gli indiani, creando una razza meticcia più adattabile ma con minore sviluppo intellettuale. Gli inglesi trovarono un clima più temperato, riuscirono a sopravvivere da soli e non si mescolarono con gli abitanti nativi. Quindi, la cultura europea, quella che gli ingegneri chiamano superiore, sviluppò nel nord una civiltà più intelligente, più organizzata e stabile. Pertanto, lo sviluppo della democrazia nordamericana come esempio per il resto dell’America. Si può essere d'accordo o meno con questa teoria, la si può definire a prima vista razzista, addirittura discriminatoria, ma la posizione è esclusivamente razionale e scientifica, basata sui fatti e sul contatto diretto con le popolazioni indigene, un privilegio che ci manca. Non è nemmeno una teoria nuova, Sarmiento l’aveva già sollevata molte volte in precedenza. La loro non è la necessità di applicare una teoria a ogni aspetto del mondo, ma piuttosto l'enorme plasticità di certi fatti per adattarsi così placidamente a certe teorie. La teoria evoluzionistica all’epoca era così forte che non faceva altro che dividere il mondo in due parti inconciliabili. Chi l’ha accettata ha trovato in essa una spiegazione soddisfacente per quasi tutti gli aspetti del mondo: la natura umana e il suo rapporto conflittuale con l’ambiente hanno trovato soluzioni e vie di riconciliazione basate su un fondamento comune: la lotta per la sopravvivenza. Questa posizione è senza dubbio arbitraria, per molti versi crudele, spietatamente logica ma estremamente razionale, tanto da meritare di essere l’idea più alta del pensiero umano.

Un altro aspetto da evidenziare è la sua posizione rispetto alla letteratura di narrativa. In alcuni paragrafi troviamo che critica alcuni libri, ad esempio di Echeverría, per essersi condiscendenti verso risorse letterarie vicine alla narrativa quando parla di sociologia. Critica l'aspetto pseudo-letterario della trattazione, ma non è una critica alla letteratura stessa. Il loro disagio deriva da uno sviluppo scientifico insufficiente dell’argomento. Questo aspetto è importante da evidenziare, perché lo stesso Ingenieros ha sviluppato saggi in cui certa poesia della morale si adatta perfettamente a un linguaggio letterario più ampio, addirittura poetico in certi frammenti, ad esempio in L'uomo mediocre. La seconda parte del libro è dedicata alla critica di cinque libri di sociologia argentina di Ramos Mejía, Juan A. García, Bunge, Ayarragaray, ecc. Troviamo qui brani ammirevoli per la clamorosa semplicità della loro logica: "I sentimenti e la volontà degli uomini fanno storia solo in apparenza: in realtà sono plasmati e trasformati dall'azione dell'ambiente". Frasi come questa determinano fin dall’inizio la controversia, ma restano comunque terribilmente logiche e rivelatrici. Ecco perché la

teoria evoluzionistica ha influenzato gli ingegneri in questo modo. Lui, come molti altri, ha trovato la bellezza poetica in un'idea scientifica. Che si tratti delle teorie di Newton, Einstein o Kant, ci chiediamo se non provengano dagli stessi luoghi delle finzioni letterarie o dell'arte in generale, cioè dalla pura immaginazione. Non ci sarà quindi spazio per la differenziazione tra l'immaginazione scientifica e quella letteraria se non il suo oggetto di studio: realtà o finzione. Non ci sarà alcuna lotta, perché entrambi sono strumenti dell'uomo. I suoi commenti su questi libri sono di immensa lucidità e di grande capacità critica. Per Ingegneri, questi libri, con i loro difetti e le loro conquiste, si sono posti come obiettivo la critica scientifica, ed è a questo che abbandona il suo intelletto. Le loro opinioni si mescolano con quelle degli autori discussi, creando una sorta di ping-pong discorsivo che fa crescere il libro criticato e accresce l'abilità del critico. Il primo paragrafo, che tratta del libro di Ayarragaray e del suo studio sull'anarchia e sul caudillismo, stabilisce la sua posizione: "Quando la critica è una semplice glossa, una piacevole ruminazione o un agile commento sul lavoro cerebrale degli altri, senza che i suoi aspetti propri contribuiscano all'espansione della canale, occupa solo un gradino basso nella scala dell'intellettualità". Un punto alto e rischioso è il suo commento critico sulla nuova legge sul lavoro presentata da Joaquín V. González. Qui il suo compito è doppiamente rischioso, non solo prende posizione rispetto a un progetto contemporaneo, ma osa anche studiare dettagliatamente ciascuno dei suoi articoli. . La quinta parte del libro è dedicata allo studio della formazione di una razza argentina, essendo questa la nuova popolazione che si è prodotta a seguito delle varie immigrazioni europee. Compì uno studio statistico sulla popolazione del paese dagli inizi fino ai suoi tempi, nel 1900. Giunse alla conclusione che era necessario un nuovo nutrimento fisico e intellettuale per sfuggire alla mediocrità nella quale era sprofondata la popolazione. Gli immigrati europei crearono una nuova popolazione bianca che lentamente crebbe e si espanse dal porto di Buenos Aires. Per Ingenieros, come per Sarmiento e molti altri, era necessario nutrire il sangue della popolazione del paese con nuovi segni di progresso intellettuale. La mescolanza ottenuta con i meticci, i mulatti e gli indigeni aveva creato uno strano amalgama in cui i leader e i profittatori trovavano un terreno adeguato per l'anarchia e la disorganizzazione politica. Senza dubbio, la storia ha dato loro ragione, ma ci ha anche mostrato che la storia si ripete per periodi, e come ha detto lo stesso Ingenieros in un altro frammento di questo stesso libro: "Nella concezione scientifica della Storia, ogni fenomeno sociale "È un prodotto determinato da molteplici condizioni ambientali." I periodi di rivoluzione e di pace sociale, di governi democratici e di fatto, di povertà e di progresso economico, si sono succeduti in un modo che non fa altro che confermare la teoria originale che abbiamo menzionato prima: un paese del Nord America dove non c'è mai stata la democrazia ha ha ceduto, contro diversi paesi del Sud America, dove anche nel 21° secolo continuiamo a svolgere il ruolo di leader.

Simulazione nella lotta per la vita (1900)

Abbiamo già commentato l'intelligenza multipla di Ingenieros in occasione di The Mediocre Man. Se lì abbiamo trovato uno scrittore maturo, il cui linguaggio ha saputo esprimere in modo del tutto particolare il suo pensiero peculiare e critico nei confronti della morale scientificamente applicata, nel saggio che commentiamo oggi ci troviamo di fronte a un medico neolaureato, giovanissimo, ma non per questo meno lucido e intelligente. Il suo linguaggio è, forse, meno maturo, ma di altissima qualità, il suo sguardo è ovviamente meno esperto ma indubbiamente audace e coraggioso nell'affermare la sua posizione, il suo modo di pensare. Questa, che non è cambiata molto negli anni, ha una posizione consolidata nell'osservare il mondo con una prospettiva scientifica e critica, sempre sospettosa, perfino crudele, si potrebbe dire, per chi non è abituato o sensibile ad ascoltare verità la cui verifica è straordinariamente semplice. Qui Ingenieros ci parla della simulazione come elemento psichico di cui l'uomo si serve per sopravvivere. Fa una distinzione chiara e metodica delle diverse forme di simulazione, da quella naturale e spontanea, quasi inconscia, a quella volontaria e patologica. Ci dice che ogni uomo finge, ogni uomo mente, sia per non differenziarsi dalla maggioranza e non essere relegato, sia per ottenere un fine o un obiettivo specifico. Il suo studio è analitico e metodico, è chiaro e profondo allo stesso tempo. Bisogna adattarsi alla posizione degli Ingegneri per comprenderla appieno, affinché le sue conclusioni e il suo senso critico non provochino scoppi di ribellione nelle anime prevenute o nelle menti ristrette. Poiché questo è ciò che siamo come lettori, portiamo pregiudizi e tabù nello stesso modo in cui portiamo nei nostri geni il germe della simulazione. Siamo animali, ed è per questo che il nostro modo di sopravvivere è passato dalla pura violenza fisica a una forma di sopravvivenza più sottile, più elaborata e persino più crudele: bugie e simulazione. Ingenieros è un darwinista, applica quella che viene chiamata biologia sociale, motivo per cui i suoi commenti possono essere razzisti o, per lo meno, sprezzanti, per la mente piccola e poco colta della generazione del 21° secolo, figlia di un'altra generazione non meno meschina. .di opinioni, quella del “politicamente corretto”. Ciò che è encomiabile di Ingenieros, secondo me, è l'audacia senza giochi di parole della sua posizione e del suo discorso, della sua visione, sbagliata o meno, ma sincera con la sua intuizione medica. Così fa quando analizza il comportamento sociale, quello dell'uomo privato e il suo rapporto con i suoi simili, osserva come uno scienziato che sa di non potersi discostare dall'oggetto che studia, e quindi non si preoccupa della distanza o della non -la contaminazione dell'oggetto analizzato, ma come un altro, è grave e globale allo stesso tempo. Più che con l'individuo, è severo con la società, che tende ad annullare l'individualità dell'essere per raggiungere l'uniformità comune.

Come quando ci dice che la frode, l'ultima e più elaborata forma di simulazione, ha la sanzione dell'uso nei costumi sociali.

Quasi tutto nei rapporti umani è simulazione, e soprattutto in politica, dove gli interessi creati sono nascosti sotto l'etichetta di ideali o di giustizia poetica. È così che considera alcuni aspetti dell'antisemitismo o guerre per l'onore come modi per mascherare interessi economici. Anche, sia a livello individuale che sociale, l'interesse per i malati o la solidarietà si baserebbero sull'idea che quanto fatto per gli altri ci verrà restituito in seguito. Molto interessante e necessaria è la distinzione che fa tra simulazione e dissimulazione, entrambe apparentemente contrarie ma il cui risultato è lo stesso. Simuli ciò che vorresti essere, travestisci ciò che non vuoi essere: il risultato è mostrare qualcosa che non sei. Ingenieros non tralascia la funzione dell'arte, che pur essendo riconosciuta come azione suprema della finzione, in realtà ha autocoscienza di quella finzione, e quindi non è più tale. Pertanto, ci dice che le manifestazioni più brillanti dell'arte sono gli studi empirici del carattere umano. Quanto all'individuo, ne fa una classificazione darwiniana, qualcosa che svilupperà poi in L'uomo mediocre: ci sono uomini deboli, naturalmente predisposti alla simulazione per sopravvivere, e uomini di carattere, fermi nella loro posizione, anche se non riescono a sopravvivere. non si capiscono, concordano con i pensieri o i sentimenti della maggioranza. Ciò rappresenta una dicotomia, una contraddizione. Chi ha carattere deve essere troppo forte per affrontare il rifiuto degli altri, e di solito soccombe; Quelli con poco carattere, invece, sviluppano istinti di simulazione, che li rendono adatti alla sopravvivenza. Ecco perché la società, nel suo desiderio di uniformità, genera la propria decadenza: incoraggia la frode come metodologia di vita.

Un altro argomento controverso, anche se non sviluppato in questo lungo saggio, è quello dell'eugenetica. Anche qui la posizione di Ingenieros potrebbe essere definita sanguinosa e razzista, addirittura spietata, contraddittoria per un umanista come lui. Tuttavia, questa teoria concorda con la teoria darwiniana, e se la qualifichiamo come crudele, dobbiamo allora postulare che la natura stessa è crudele, e che anche gli uomini, come parte di essa, sono crudeli per natura. E se dovessimo assumere la posizione opposta, cioè quella cristiana per eccellenza, secondo cui l'uomo è stato fatto a somiglianza di Dio e sottratto a ogni influenza animale, ciò implica un altro tipo di crudeltà razzista, verso gli esseri inferiori, i criminali e i malati, che possono vivere ma sono separati o rinchiusi. La teoria evoluzionistica, in cambio della sua apparente crudeltà, si è trasformata in virtù grazie al suo contenuto di verità scientificamente provata, l'idea implicita che uomini e animali hanno avuto antenati comuni, ed esseri chiamati inferiori, intelligenti o idioti, malvagi o gentili, sono nostri fratelli nella specie, e quindi siamo responsabili per loro come per noi stessi. La conclusione del saggio giunge a conclusioni in una prospettiva futura piuttosto lontana dalla realtà del XX secolo. Gli ingegneri affermano che nelle società umane la lotta per la vita si attenuerà progressivamente man mano che aumenterà l'associazione della lotta contro la natura. Come

abbiamo visto noi, protagonisti attivi della seconda metà del XX secolo, la lotta per la vita si è crudamente intensificata tra i popoli, le nazioni e gli individui, sia per fattori economici che politici; Le forme di simulazione hanno raggiunto gradi di complessità che l'autore forse non avrebbe mai immaginato; la crudeltà fisica non è scomparsa; e la lotta contro la natura, con il semplice obiettivo della sopravvivenza umana, ci ha portato a un grado di pericolo estremo per la sopravvivenza stessa della vita che cercavamo di difendere e proteggere.

Dan Simmons

I fuochi dell'Eden (1994)

Questo romanzo di Dan Simmons racchiude nella maggior parte delle sue pagine le virtù che caratterizzano, se non il meglio dell'autore, almeno la sua abilità e talento narrativo. Nella sua narrativa, Simmons ha la peculiare virtù di mescolare la buona letteratura sotto la facciata di un genere specifico, sia esso horror, fantasy, fantascienza o pura finzione, e non è insolito che ci sia una mescolanza di generi in uno stesso romanzo. . Le sue argomentazioni non sono del tutto originali, poiché ricorre ad altre fonti letterarie come cibo, senza nasconderle, anzi, le utilizza come materiale narrativo e in molti casi come asse della trama. Ne I Fuochi dell'Eden la fonte sono le leggende delle Hawaii, la magica storia delle tribù aborigene. Tutto sembra andare bene durante le quasi quattrocento pagine del romanzo. Abbiamo un linguaggio appropriato, fluido ma che non cade nei luoghi comuni o nel cattivo gusto, una trama e un conflitto non originali ma ben realizzati, con un mistero e un intrigo che aumentano e si svelano poco a poco. Ci troviamo in un albergo dove sono avvenute delle sparizioni inspiegabili, il cui proprietario sta cercando di venderlo mentre si trova ad affrontare eventi soprannaturali. Allo stesso tempo, abbiamo un professore universitario che visita il complesso con il diario di un antenato che e risiedeva sull'isola, e la cui presenza non è ben spiegata. Come terzo asse, il giornale stesso. Il problema, rimandato per molte pagine e abusando della fiducia del lettore, è quando arriviamo alla fine. La risoluzione è assolutamente banale e perfino ridicola. Il confronto con le antiche forze del male, liberate dagli abitanti contemporanei dell'isola, è crudo e letterariamente privo di significato, troppo veloce, come un dolce preparato senza desiderio. E qui, grazie a questo grande difetto, diventano evidenti gli altri difetti del romanzo, accumulati ovunque, ma che erano stati nascosti dai desideri di un lettore incuriosito e dal mestiere dell'autore. La consueta divisione delle trame a cui Simmons ci ha abituato, e che tendono a intrecciarsi alla fine, diventa qui semplicistica e retorica. Anche le ragioni dei conflitti sono forzate e ingiustificate. Le congetture, solitamente limitate, che tendono a dirigere l'attenzione e la logica del lettore più che a spiegare un mistero, acquistano un significato non valido e ingiustificato. Le motivazioni economiche che scatenano il conflitto e la vendetta delle forze ancestrali sono trite e rozze come motivazione letteraria. I personaggi mancano di contrasti, nonostante appaiano ben definiti, ma la loro costruzione si rivela alla fine del romanzo superficiale, schematica e senza spessore emotivo o psicologico. È vero che il motivo centrale di questo tipo di storie è il senso primordiale dell'avventura e del mistero, l'intrattenimento come asse narrativo. È però un grande motivo di delusione per un lettore

interessato all'esplorazione di nuovi mondi, interessato a cercare in un libro qualcosa che, anche se rappresenta la sua quotidianità, lo coinvolga emotivamente e lo sorprenda in qualche modo. Per fare questo, l'autore ha bisogno di un linguaggio appropriato e, soprattutto, che indichi grandi vette. Simmons ha dimostrato in altri testi di sapersi muovere in un modo peculiare, costituito da uno strano mix di generi e da un linguaggio di apparente semplicità ma che nasconde curiose risorse grammaticali, colpi di scena e una crudezza non esente da nostalgia. Queste virtù mancano in questo romanzo, conseguenza, forse, del difetto principale che sembra alla base di esso: l'obiettivo superficiale di applicare una struttura, quella delle leggende hawaiane, adornandola con una trama banale e un conflitto debole e trito. Ciò che ha funzionato molto bene in altri romanzi, non funziona qui, e la causa non è solo la natura del materiale utilizzato come ispirazione, ma anche la mancanza di ispirazione dell'autore in questa occasione.

Un'estate buia (1991)

Estate notturna, questo è il titolo originale di questo romanzo. Qui Simmons si diletta nell'orrore, creando quella che sembra, a prima vista, una variante di Stephen King. Molto vicino per epoca di pubblicazione al romanzo It di quest'ultimo autore, condivide con esso diverse somiglianze: un gruppo di bambini protagonisti che affrontano le forze del male in una piccola città del nord-est degli Stati Uniti. Fin qui le somiglianze, ma lo sviluppo e lo stile passano attraverso altri canali. In questo testo troviamo un linguaggio tipico di Simmons, quella commistione di buona letteratura che sembra vergognarsi di mostrarsi tale, nascondendosi in uno stile che tende a diventare semplicistico e commerciale, ma che non riesce mai ad essere tutto, almeno nel buoni romanzi e storie di questo autore. Ricordo di aver letto per la prima volta uno dei suoi racconti che, attraverso le ricerche, si è rivelato essere il primo racconto pubblicato da Simmons e per il quale ha vinto un premio molto importante. Quella storia si intitola Il fiume Stige risale la corrente, e lì possiamo trovare qualcosa che caratterizza la parte migliore del romanzo di cui ci occupiamo ora. L'elemento chiave in questa corrente di Simmons è il mix inquietante, agrodolce e amaro della nostalgia con il macabro. Il buio, il terrore stesso, sono plasmati dalle mani dell'angoscia, un'angoscia che nasce da una moderata disperazione e dal senso incrollabile di ciò che è perduto per sempre, di ciò che è irrecuperabile, del nulla e del buio che ci circonda e ci attende. . Gli uni e gli altri fattori si alimentano a vicenda, per regalare uno spettro ampio il cui risultato è una sorta di racconto da leggere di notte accanto a un caminetto,

nel silenzio e nel calore che tuttavia lasciano intravedere strani rumori e forse un leggero brivido immaginato.

Abbiamo una scuola il cui vecchio edificio nasconde strane forze che solo la ricerca sul passato può spiegare. I bambini protagonisti del romanzo hanno ciascuno una propria personalità definita, i propri traumi familiari, le proprie paure e le proprie virtù. La profondità psicologica non viene scavata troppo in profondità, ma abbastanza da far sì che i fatti e i fattori che innescano le sue azioni si spieghino. È un romanzo lungo, spesso allungato da scene che potremmo considerare essere superfluo per acquisire intensità ed emozione, ma anche così, l'abilità narrativa di Simmons è evidente nel saper mantenere l'attenzione del lettore con frammenti di alta letteratura, una letteratura che sa esprimersi non tanto con un linguaggio fine o elegante, anche con un volo poetico altissimo, ma con una curiosa simbiosi tra il buon gusto necessario e la sottigliezza per entrare con mani di bisturi in certi angoli di luoghi strani. A differenza di King, che nei suoi buoni romanzi sa sviluppare la psicologia come allegoria di elementi o forze ancestrali ed esterni, Simmons lavora con il mistero e l'orrore con un'ambiguità che rappresenta un'arma a doppio taglio. Da un lato tiene il lettore con il fiato sospeso fino alla fine, consentendo molteplici spiegazioni che spingono il lettore a costruire il proprio percorso logico attraverso le pagine. D’altro canto, questa ambiguità rischia di mostrarsi con forza e intensità insufficienti, rivelandosi efficace in molti casi.

Come nel racconto sopra citato, la prospettiva dell'infanzia è primordiale, e il contrasto tra l'innocenza dell'infanzia e la pura malvagità è una miscela estremamente interessante e ricca, che l'autore esplora in modo formale ma non per questo meno efficace. Se ciò che serve è un buon linguaggio, sa come e quando farlo correttamente, anche se a volte fallisce, come ogni autore prolifico. La peculiare mescolanza di angoscia e terrore disperato con la visione di un bambino crea una sensazione di ulteriore orrore, come se ciò che era già di per sé terribile fosse accresciuto nella sua gravità dalle caratteristiche della vittima su cui si è posto l'obiettivo. Ma quel male quasi non è personificato e abbiamo le sensazioni e la vita di quei bambini, la cui visione spazia dall'ingenuità al dolore supremo.

Ilio (2003)

La propensione di Simmons nell'usare la letteratura come fonte e cibo per il proprio lavoro è più che ben nota. Se in Hyperion regnava l'ombra di Keats, in Ilion Omero lo fa con la sua Iliade, come trama e base episodica, ma compaiono anche Shakespeare e Proust, come echi riflessivi, o Browning,

attraverso uno dei suoi personaggi. Come in altri romanzi, sono diversi gli assi narrativi che si alternano nei capitoli successivi, e si differenziano non solo per i personaggi, il tempo e il luogo, ma anche per il linguaggio scelto, richiamando attraverso questi stilemi gli autori citati, e creando un avanti e indietro tra finzione (letteratura precedente) e realtà (letteratura o opera attualmente in fase di sviluppo). Ci troviamo quindi all'interno di una rete di finzione nella finzione, ma allo stesso tempo la narrativa antica è cronaca di un evento reale, la guerra di Troia, e tale realtà storica viene utilizzata come finzione per un'opera futuristica. Quindi, l'autore si rivolge a questi due grandi generi: la storia e la letteratura, e a sua volta li intervalla con risorse scientifiche che studiano il tempo. Il tempo è, di conseguenza, il grande cardine che permette a questo romanzo di diventare realtà.

La guerra di Troia è confermata e studiata sul proprio campo di battaglia da un professore universitario che ne è testimone in tempo reale dopo aver viaggiato dal futuro del XX secolo. Ma questi guerrieri e dei possiedono una tecnologia che non corrisponde all'epoca storica in questione. Allo stesso tempo, abbiamo esseri metà umani e metà robot la cui missione è la distruzione della città (il futuro distrugge il passato, la finzione-realtà distrugge la realtà-finzione?), e come terzo settore, un gruppo di umani che vogliono capirne le origini. Stiamo quindi vedendo che gli dei sono postumani, qualcosa a cui chiunque abbia letto l'Iliade non avrebbe obiezioni. L'opera di Omero non è solo un'opera di finzione per i nostri occhi attuali, saturi di razionalizzazione e scientismo, ma anche di genere fantastico. Questa mescolanza, o riscoperta, che Simmons fa di associazioni implicite ma non sempre evidenti a occhio nudo è curiosa e lodevole. La storia catturata in un poema epico realizzato con un racconto futuristico il cui fondamento vuole essere un fatto reale, popolato da episodi fantastici non evidenti, ma basati su fatti e procedimenti scientifici spiegabili e logici. La letteratura viene utilizzata come leggenda, che produce rinnovamento e serve da alimento per la fantascienza, e come analisi critica dell'attualità, e più precisamente come condizione e proiezione del futuro dell'uomo secondo le sue tendenze attuali.

Ma la critica non va al sociale o al moraleggiante. Lo strumento e il risultato sono puro intrattenimento. Tuttavia, come nel miglior Bradbury, alla base della trama c'è un'allegoria, una tendenza a studiare l'animo umano attraverso le sue azioni intellettuali, scientifiche e tecnologiche. A differenza di Bradbury, Simmons non ha un linguaggio propriamente poetico, ma piuttosto uno stile che è a uno strano amalgama di intersezioni grammaticali non del tutto evidenti ma comprensibili al palato di un lettore allenato, buona letteratura e un'apparente semplicità nell'uso e nella ricerca dello stile. È crudo ma contenuto, può essere volgare ma non arriva al cattivo gusto. La sua immaginazione, senza dubbio, è sorprendente. In questo romanzo non sono importanti solo gli autori citati, ma anche i personaggi tratti dalla finzione letteraria. Ad esempio, Calibano o Prospero, prodotti dell'immaginazione, prendono carne reale come prodotti della tecnologia umana. Il virtuale crea realtà, ci dice Simmons, perché allora

anche i personaggi letterari non possono essere realtà? Le sfere del virtuale ricreano sia dei che mostri.

Lo sfondo filosofico del romanzo è il gioco del tempo, l'incertezza, la flessibilità e l'irrealtà del tempo. Lo spazio come conseguenza indeterminata. Gli dei, quindi, sono concepiti come entità create dalla fantasia, personaggi letterari e esseri umani allo stesso tempo. L'uomo è il suo Dio, sembra portarci a pensare questo romanzo. E se è così, perché la lotta costante con gli dei, la ribellione contro i genitori creativi e i loro desideri e azioni arbitrarie? Il finale ci trova proprio all'inizio della guerra tra dei e uomini. La trama del poema epico è andata fuori strada: i giochi del tempo hanno fatto il loro volere. Il tempo è Dio, il tempo esiste?